
cinema
nr. 10
revistă lunară
de cultură
cinematografică

Actrița LICA GHEORGHIU, cunoscută spectatorilor din filmele „Erupția", Avalanșa", „Soldați fără uniformă" și „Lupeni 29", interpretează rolul Aristizzei Glogoveanu în filmul „Tudor"

PREMIERA PRIMULUI FILM ISTORIC ROMÎNESC PE ECRAN LAT



ARISTIZZA GLAGOVEANU LA VIENA.

EMANOIL PETRUȚ (TUDOR) ȘI VAL PLĂTĂREANU (EPISCOPUL ILARION) ÎN PALATUL DOMNESC.



TUDOR ȘI BRÎNCOVEANU! DOUĂ PERSONAJE PRIN CARE SE ÎNFRUNTĂ INTRANSIGENȚA ȘI EROISMUL POPULAR PE DE O PARTE ȘI VICLENIA BOIEREASCĂ PE DE ALTA.



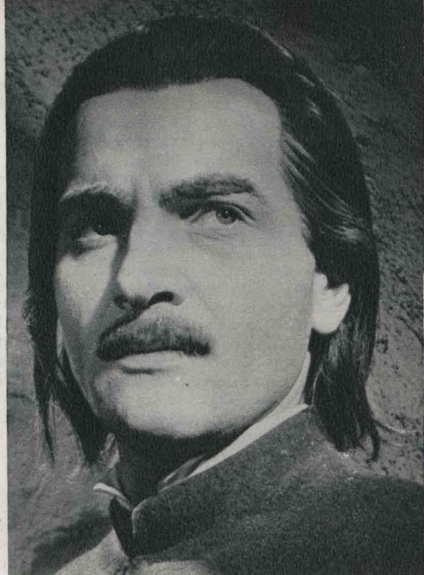
ION DICHISEANU ÎN ROLUL CĂPITANULUI OARCĂ.



Tudor înscrie pe peliculă unul din momentele cele mai emoționante ale luptei poporului romîn pentru dreptate socială, pentru libertate și independență națională, ridicînd la treptele dramei istorice, epopeea pandurilor, care a culminat cu mișcarea revoluționară din 1821.

Scenariul literar (Mihnea Gheorghiu) a sondat evenimentele cu un remarcabil realism istoric, evitînd soluțiile simplificatoare, desenarea personajelor în alb sau negru, dezvăluind amplu complexitatea contradicțiilor epocii, sesizînd cu acuitate raporturile dintre erou și societate. Tudor Vladimirescu ne este restituit la dimensiunile multilaterale ale personalității sale. El nu este pur și simplu conducătorul viteaz al unei răscoale spontane — deși aura legendară a eroului popular este păstrată, pe bună dreptate, în film. Tudor Vladimirescu se comportă ca un om politic, ca un patriot cu o viziune mai largă, cu tactul, ponderea și înțelepciunea bărbatului de stat, care presupun înțelegerea coordonatelor istorice, înfrînarea sentimentelor personale. Tudor își dă seama că mișcarea de eliberare națională și socială în Țările romînești nu poate izbîndi decît folosind contradicțiile dintre marile puteri europene, în speță animozitatea Rusiei împotriva Turciei. Două momente din film sînt extrem de elocvente pentru noblețea și profunzimea de caracter a omului politic realist, Tudor Vladimirescu. La mănăstirea Tismana, care devenise reședința pandurilor, Tudor îl primește pe Brîncoveanu. Îl are în mînă pe cel care-l vînduse turcilor, înșelîndu-i încrederea și generozitatea. Poate să se răzbune, să pedepsească pe drept trădarea; dar Tudor se ridică deasupra resentimentelor personale, are în vedere interesele naționale, atunci cînd este gata să se înțeleagă cu Brîncoveanu folosind contradicțiile dintre acesta și boieri. Sau, atunci cînd este capturat Rașid-Pașa, împotrivindu-se sentimentelor celor mai apropiați prieteni ai săi, Tudor poruncește ca turcul să fie eliberat, neezitînd să ucidă pandurul care se pregătea să-l pedepsească pe Rașid-Pașa. Înfrîngîndu-și cele mai aprinse sentimente de ură față de asupritorul poporului romîn, Tudor, într-un ase-

TUDOR





menea act, se lasă călăuzit exclusiv de interesele poporului care nu-şi putea îngădui să aibă coalizaţi în acel moment adversarii săi, boierii antipatrioţi şi turcii.

Emanaţie a revoluţiei, credincios aspiraţiilor sociale şi naţionale ale poporului, Tudor este o personalitate istorică a timpului său care îşi depăşeşte însă o parte din contemporani prin clarviziunea ţelului. Cînd intră triumfal cu pandurii în Bucureşti şi mitropolitul îi oferă scaunul de Domn, Tudor Vladimirescu exclamă, privind tronul: „Ce să fac eu cu coşciugul ăsta? Morţii cu morţii, viii cu viii!" E o replică populară plină de haz, reflectînd atitudinea sa revoluţionar — patriotică ce pare absurdă reprezentanţilor păturii conducătoare, obişnuiţi să se asmută între ei, să trădeze, să conspire, să se umilească pentru a vîna de la Constantinopole scaunul domnesc.

Filmul dezvăluie cauzele tragediei lui Tudor, luminînd puternic limitele de clasă ale păturii conducătoare, temătoare în faţa setei de pămînt a ţărănimii, împotrivirea marilor puteri europene refractare oricăror înnoiri. Grava eroare istorică nu aparţine lui Tudor şi pandurilor săi — în fruntea poporului răsculat el s-a dăruit trup şi suflet, cu sinceritate, entuziasm şi inteligenţă —, opacitatea este a tuturor vrăjmaşilor săi care şi-au închipuit că prin reprimarea mişcării şi aducerea turcilor, aspiraţiile populare pot fi înăbuşite. Figura lui Tudor, în alte condiţii istorice şi în alt context social, se înscrie alături de figura luminoasă a lui Bălcescu în epopeea luptei de veacuri a poporului romîn pentru dreptate socială, libertate şi independenţă naţională. Tudor, „dus de popor", este un fiu credincios al poporului, care întruchipează

(1) ACEST CADRU DE FILM, ÎNFĂŢIŞÎNDU-L PE TUDOR ÎN MIJLOCUL TABEREI SALE, AMINTEŞTE PRIN PLASTICA SA UN CELEBRU TABLOU DE THEODOR AMAN.

(2) AMZA PELLEA, ION DICHISEANU, EMANOIL PETRUŢ ŞI VASILE ICHIM ÎNTR-O SCENĂ DIN FINALUL FILMULUI.

(3) GEORGE VRACA (BRÎNCOVEANU) ŞI LICA GHEORGHIU (ARISTIZZA).





nădejdea izbînzii sale. Îmbrăcînd cămașa morții, el se sacrifică pentru ca poporul să știe că are puterea de a se dezrobi și că împlinirea acestui vis, oricît de scurt, a fost cu putință și cu atît mai mult va fi cu putință în viitor. Tudor Vladimirescu a intrat de mult în creația orală a poporului nostru. Legenda lui vie, nealterată de trecerea timpului, ci, din contră, înfrumusețată de imaginația creatoare a poporului, s-a dezvăluit realizatorilor filmului, pe parcursul turnărilor, sub cele mai diferite aspecte. Oare nu e o manifestare a dragostei poporului față de legendarul luptător, participarea masivă a mii și mii de țărani și muncitori de pe meleagurile de baștină ale lui Tudor în scenele de masă ale filmului? Această amplă participare a dus la crearea celui mai frumos erou din film: poporul! Finalul filmului, în care se rostesc cuvintele: „Ne vom întoarce ca frunza și iarba primăverii", surprinde semnificația lui 1821 și sună profetic în istoria ulterioară a țării.

Aceeași modalitate realistă, care respinge schematismul grosolan, au folosit-o realizatorii filmului în redarea nuanțată a figurii lui Brîncoveanu. Brîncoveanu, pe bună dreptate, nu este confundat în film cu toți ceilalți boieri antipatrioți. La început, ca și Tudor, este animat de ideea neatîrnării Țării Romînești; în componența acestei năzuințe intră însă și vanitatea, dorința de a se înscăuna ca Domn. Lașitatea în fața turcilor, teama de perspectivele pe care le deschide mișcarea populară îl va duce de două ori pe Brîncoveanu la trădare. Trădarea lui e însă nesatisfăcătoare pentru turci, care nu-i vor ierta lui Brîncoveanu faptul că în anumite momente a pactizat cu mișcarea lui Tudor. Drama lui Brîncoveanu este drama personalității care n-a izbutit să înfrîngă limitele castei sale, opacă la mersul istoriei și, de aceea, incapabilă să-și frîneze orgoliul și lașitatea. Antiteza subtilă dintre cele două personalități, Tudor și Brîncoveanu, conferă filmului o viziune dialectică asupra rolului personalității în istorie.

Veridicitatea, autenticitatea de ansamblu a filmului este întregită de tabloul sumbru al mizeriei țărănești, de turpitudinea și venalitatea clasei boierești, individualizate printr-o serie de portrete vii, memorabile.

Regia (Lucian Bratu) a valorificat virtuțile scenariului literar, contribuind din plin la realizarea unui film istoric romînesc de bună calitate, în care elementele de spectaculos nu întunecă semnificațiile grave ale dramei de epocă. Am aminti cîteva scene de un nivel artistic remarcabil, diferite ca substanță și manieră, care evidențiază un registru regizoral variat. De o mare frumusețe plastică este secvența de noapte a trecerii Oltului. Făcliile aprinse de panduri pe nemărginirea apei dau senzația romantică a unei oștiri care se îndreaptă cu orice preț spre lumină. Tabloul băjenarilor fugiți în zdrențe de pe locurile lor natale, cu privirile rătăcite, hăituiți ca niște cîini, are un asemenea sens apocaliptic încît orice comentariu cu privire la starea țărănimii de pe acele vremuri devine de prisos; după cum scena halucinantă în care cadavrul domnitorului Șuțu este scos în fața mulțimii pentru a se ascunde moartea sa, convertește cupiditatea și lipsa de scrupule a casei domnitoare într-un act de sacrilegiu suprem.

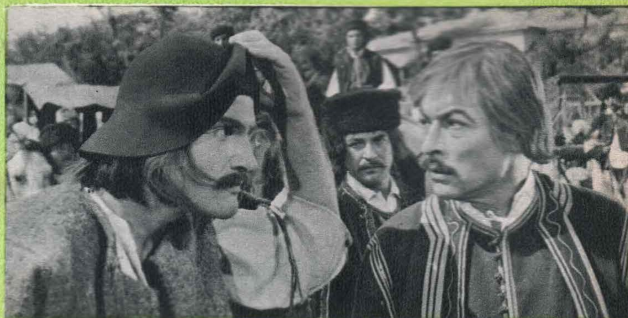
Am regretat că secvența care redă mobilizarea maselor de țărani, ca și cuvîntarea pe care le-o adresează Tudor, nu e destul de dinamică; pe alocuri, în scenele de luptă, nu există claritatea cerută asupra taberelor care se înfruntă. Muzica, plină de elan patriotic-popular, aparține lui Gh. Dumitrescu, autorul cunoscutului oratoriu „Tudor"; imaginea, cu atributele ei de autenticitate și frumusețe în momentele de dramă psihologică și în peisaje, e realizată de operatorul C. Ciubotaru; decorurile care au reconstituit cu fidelitate și artă atmosfera de epocă (scenografi: Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru) au avut un aport prețios la opera colectivă pe care o reprezintă filmul *Tudor*.

În *Tudor* ne aflăm în plină dramă istorică cinematografică, în accepția înaltă pe care o implică acest gen. Adevărul istoric este respectat, epoca este înțeleasă pînă la cele mai mici detalii, nimic nu dă senzația de artificial, de contrafăcut. Viesparul politic al claselor suprapuse e dezvăluit cu măiestrie, cortegiul revoltei populare este surprins în cîteva scene picturale de mare efect, nu lipsesc nici secvențele „tari" de luptă care sînt prezente întotdeauna în filmele de acest gen. Și totuși *Tudor* nu este pur și simplu o „superproducție" iscusită cu cavalcade care taie spectatorului răsuflarea, după cum nu este doar o caligrafiere sau o simplă ilustrare veridică a unui anumit moment istoric. Eroii nu sînt expozitivi, nu sînt simpli purtători ai unui mesaj transmis, să zicem, cu artă, ei *trăiesc* drama istorică, pătimaș, între viață și moarte, integral, ca pe drama lor proprie. Tudor, Brîncoveanu, Aristizza, Gîrbea, Doamna Șuțu, Ilarion, Filipescu și atîția alții sînt personaje istorice, dar în primul rînd *oameni*, din carne și sînge, caractere bine individualizate, autentice.

Ursita vitregă care urmărește viața lui Tudor în luptă, în familie, în dragoste, bărbăția cu care el primește loviturile din partea dușmanilor și prietenilor, tragismul tonic în fața destinului său, zbuciumul, întrebările sale lăuntrice asupra drumului pe care l-a ales, luciditatea și poezia unei asemenea vieți devin o prezență răscolitoare pe ecran. În interpretarea lui Emanoil Petruț, personalitatea lui Tudor a apărut mai ales în dimensiunile sale de om generos, neînfricat, aprig la mînie cînd sînt încălcate interesele poporului (vezi scena cu Oarcă), prietenos și apropiat sufletește de panduri. Tudor, în film, are patos, prestanță, cucerește simpatia spectatorilor. O înțelegere mai complexă a *lucidității* personajului ar fi conferit o nuanță în plus unei realizări valoroase. Vibrează, în interpretarea caldă, umană, a lui Emanoil Petruț, drama puternică a aceluia care, îmbrățișat de dragostea și încrederea populară, nu și-a trădat „ursita", urmînd-o cu fidelitate și pasiune pînă la deznodămînt. Tudor devine astfel o figură de baladă, un erou înălțat în fruntea unei aprige mișcări pentru libertate, într-un moment crucial complicat al istoriei poporului său.

Excelent interpretat este rolul lui Brîncoveanu de către artistul poporului George Vraca, care a redat cu o extremă bogăție de nuanțe dramaticul proces de prăbușire al aceluia care n-a vrut și n-a putut să-și înțeleagă vremea și poporul său. E foarte greu să scoți în evidență o latură sau alta a acestei magistrale creații actoricești, care va rămîne în analele filmului romînesc; aș aminti doar scenele de coșmar în care e întipărită atît slăbiciune și suferință omenească (la antipodul prestanței sale obișnuite), ce izbutesc să explice, fără să justifice, lașitatea lui Brîncoveanu.

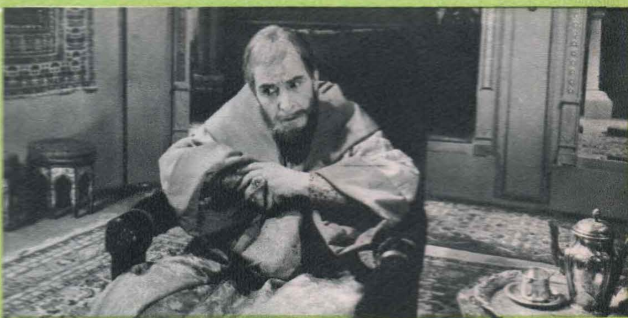
Brîncoveanu nu ne apare numai așa cum îl știm din istorie, ca domnitorul care, neînțelegîndu-și epoca, a sfîrșit asasinat de puterea otomană. Scenariul descoperă resorturile psihologice ale dramei sale individuale, iar artistul poporului George Vraca, cu o copleșitoare trăire a personajului, ne-a redat mai întîi un Brîncoveanu impunător, dominîndu-se și dominînd pe alții, pentru a se prăbuși apoi lamentabil în rea-credință și trădare. Marele nostru artist parcurge cu virtuozitate toată gama contradictorie a stărilor de spirit și a sentimentelor personajului, grandoare și umilință, curaj și frică animalică, lealitate și perfidie, franchețe și șiretenie, trăindu-le, la poli opuși, cu o sinceritate și cu un asemenea adevăr al nuanțelor, încît tragedia lui Brîncoveanu, dincolo de explicațiile ei istorice, se realizează prin dez-



UN CADRU DE FILM CARE ARE VERIDICITATEA UNEI ADEVĂRATE STAMPE DE EPOCĂ.



O MAGISTRALĂ CREAȚIE ACTORICEASCĂ: ARTISTUL POPORULUI GEORGE VRACA ÎN ROLUL BRÎNCOVEANU.



„DRAMA LUI BRÎNCOVEANU ESTE DRAMA PERSONALITĂȚII CARE N-A IZBUTIT SĂ ÎNFRÎNGĂ LIMITELE CASTEI SALE..."

văluirea a tot ceea ce l-a măcinat intim, profund.

Aristizza Glagoveanu putea fi înfățișată ca o boieroaică disprețuitoare, mîndră de rangul ei, dornică de o simplă aventură cu o personalitate devenită celebră în urma faptelor sale. Scenariul n-a împărtășit o asemenea viziune schematică, care în aparență n-ar fi fost dezmințită de adevărul istoric. Aristizza a fost întruchipată ca o femeie, fie ea din casta conducătoare, aprinsă de imaginație romantică, influențată de lecturi și de legenda populară, care are o admirație și o dragoste sinceră față de Tudor. Farmecul pe care-l conferă Lica Gheorghiu Aristizzei în călătoria ei comună cu Tudor spre Viena corespunde acestei viziuni a personajului, ca și melancolia ei amară la prima lor despărțire. Este regretul unei iubiri întrerupte din pricina împrejurărilor potrivnice. Aristizza nu se amestecă în intrigile politice, ea își urmează politica propriei sale iubiri. Chiar atunci cînd acceptă sugestia lui Brîncoveanu și se întîlnește cu Tudor în tabără, spre a-l convinge să renunțe la asaltul Bucureștiului, o face tot din dragoste, pentru a salva viața iubitului ei și pentru a-l avea exclusiv pentru ea. Actrița a parcurs, degajată, cu un patetism interiorizat, ușor visătoare și cu o tristețe discretă, dezamăgirea unei iubiri care nu se poate împlini, drama unei femei care nu se poate smulge din limitele de înțelegere ale clasei sale.

Fie că este boierul Filipescu (interpretat cu inteligență de Florin Scărlătescu), onctuos, versatil, combinator, cu zîmbetul pe buze în fața unui cadavru, fie că este aprig și prieten credincios pînă la moarte, ca tînărul Gîrbea (în viziunea viforoasă a lui Amza Pellea), fie că este monstruoasă în egoismul ei sălbatic, ca Doamna Șuțu, interpretată răscolitor de Olga Tudorache (actriță ce își dezvăluie în acest rol o mare gamă de virtuți cinematografice), fie că este plin de revoltă și de o autentică înțelepciune populară ca bătrînul Gîrbea (în rolul căruia Ion Lungeanu realizează o creație surprinzătoare față de tot ceea ce a făcut pînă acum) sau bicisnic și hrăpăreț, laș și ridicul, ca boierul Glagoveanu (în interpretarea tragicomică a artistului poporului Giugaru) — toate aceste personaje își au o traiectorie proprie individuală, motivată psihologic în numeroase detalii cinematografice ce nu se distanțează de adevărul istoric, ci îl întregesc, colorîndu-l și restituindu-l în adevăruri umane sensibile, care depășesc epoca, apropiindu-le de o înțelegere contemporană.



ÎN DRUM SPRE VIENA, CARETA CARE O POARTĂ PE ARISTIZZA (LICA GHEORGHIU) STRĂBATE DRUMURI PUSTII.

În acest sens, filmul istoric *Tudor*, pe lîngă atributele incontestabile ale peliculei de acest gen, pe lîngă dinamismul acțiunii, al atmosferei autentic naționale și de epocă, al înțelegerii dialectice a răscoalei pandurilor, a devenit și o dramă psihologică în care se înfruntă concepții despre viață și moarte, despre politică și luptă, despre dragoste și prietenie, ciocnindu-se personalități puternice, rectilinii sau contradictorii, în orice caz autentic umane și — de aceea — emoționante.

Din acest punct de vedere, al măiestriei cu care realizatorii lui *Tudor*, scenaristul, regizorul, actorii, operatorii, precum și decorurile sau muzica au urmărit împlinirea multiplelor destine individuale care populează un film istoric de asemenea proporții, se pot desprinde semnificații mai generale, rodnice pentru perspectivele acestui gen cinematografic în țara noastră. *Tudor*, film patriotic, film de caractere, film de acțiune, se va bucura fără îndoială de aprecierea maselor de spectatori din țara noastră, înscriindu-se printre realizările de frunte ale cinematografiei noastre.

Ion MIHĂILEANU



De vorbă cu Victor Iliu regizorul filmului COMOARA DE LA VADUL VECHI



Victor Iliu şi-a făcut debutul ca regizor de film artistic lucrînd la **Mitrea Cocor** (1952). Creaţia sa cea mai reprezentativă rămîne **Moara cu noroc** (1956). În prezent, Victor Iliu realizează **Comoara de la Vadul Vechi**, după nuvela „La răzeşi" de V. Em. Galan.

— Am observat că în filmele dumneavoastră omul apare într-o indisolubilă legătură cu spaţiul înconjurător. Vă alegeţi în aşa fel subiectele, încît locul de desfăşurare a acţiunii să aibă un rol determinant. În MOARA CU NOROC — hanul izolat de lume, la încrucişare de drumuri, acum — o spune chiar titlul: COMOARA DE LA VADUL VECHI.

— Nu-i vorba de nişte raporturi strict spaţiale, ci de un raport superior, ascuns sau metaforic — viaţa „de dincolo de uşă" pusă în relaţie expresivă cu drama personajelor. Aceasta însă numai pentru a elimina vidul din jurul acţiunii, fără nici o intenţie retorică şi fără soluţii baroce.

— Exprimarea acestor raporturi, în care omul este adesea dominat de forţa împrejurărilor, de particularităţile spaţiului, înconjurat de obiecte cu valoare de simbol şi — pe planul dramatic propriu-zis — supus unui destin inexorabil, i-a făcut pe unii să amintească, după MOARA CU NOROC, de estetica westernului şi chiar de expresionism.

— Mulţi se chinuiesc să legitimeze în propria lor creaţie epigonismele, ca pe o maladie a copilăriei, ca pe un interludiu inevitabil, ca pe o dovadă a...circulaţiei valorilor culturii, ca pe un semn, vai! de geniu, zicînd: şi Shakespeare, şi Rabelais, şi Goethe, şi Stendhal au „împrumutat". Dar — încă o dată, vai! — „orice asemănare cu persoane în viaţă este pur întîmplătoare", neputîndu-se confunda realitatea cu ficţiunea. Deci să trecem mai departe.

— Probabil că noul film va da din nou de lucru căutătorilor de filiaţii.

— Posibil. Dar dacă se observă, de pildă, că omul apare pe ecran, cum e şi firesc şi necesar, în anumite raporturi cu lumea înconjurătoare, trebuie căutată semnificaţia reală a acestor raporturi şi sursa lor adevărată. Pentru că, atunci cînd am conceput filmul, eu, ca să-l pot face, nu m-am gîndit la ilustratorii unei şcoli — cel mult, asta se poate, mi-am amintit de ei — dar am avut în faţa ochilor nu imagini din filmele lor sau paginile citite despre dînşii, ci alte imagini, de pildă mîinile ţăranilor, mîinile ţăranilor bătrîni, mîinile mamei, noduroase, cu degetele strîmbate de efort necurmat şi penibil, ca nişte rădăcini negre, anchilozate. Şi picioarele, lăţite de atîta mers, cu degetele rupte de pietre, de bulgării uscaţi, rănite de spini, cu talpa groasă şi crăpată, picioare care calcă greoi, fără nici o elasticitate. Şi chipurile ţăranilor bătrîni şi bătrîneţea lor prematură.

Nimic nu trebuie uitat! Vreau să fac portretul bietei noastre ţărănimi împilate în trecut de toţi şi să-l aşez în muzeul trecutului, laolaltă cu împilatorii ei, boieri, vătafi, prefecţi, perceptori, popi, avocaţi, jandarmi şi miniştri.

— Nu vă gîndiţi însă la o frescă.

— Nu. Va fi o dramă sumbră, în care vor apare luminişuri şi elanuri, din vremea secetei, într-un sat din Moldova. Un film cam aspru, în care adevărurile despre unii oameni se spun cu destulă cruzime, stînd drept şi cu ceea ce obişnuim să numim umanitate. Stilul va trebui să fie... Dar despre stil lasă să vorbească alţii.

— Totuşi...

— Există mai multe moduri de a face film şi bineînţeles tot atîtea justificări teoretice şi



COMOARA DE LA VADUL VECHI I-A PRILEJUIT LUI ŞTEFAN MIHĂILESCU-BRĂILA INTERPRETAREA PRIMULUI ROL DE AMPLOARE ÎN CINEMATOGRAFIE

practice. Unii văd în arta realizatorului capacitatea de a compune o suită de bucăţi de bravură profesională. În consecinţă, recurg ori la şocuri emoţionale, bruscînd cu sau fără motiv sensibilitatea atît de receptivă a spectatorului, ori la virtuţile plastice ale fotografiei, mai mult sau mai puţin dinamice, expunîndu-se astfel servituţilor picturii, ori reeditează, cu ingenuitate sau dezinvoltură, „invenţiile" altora, contemporani sau iluştri predecesori, omagiindu-i sau parodiindu-i după caz şi după împrejurări. Alţii consideră arta regizorului o „scriitură", o modelare a materiei filmice în care se recunoaşte gestul creator şi formator al artistului, unic şi strict personal. Aceştia, împreună cu unii teoreticieni ai artei filmului, pretind că cinematografia nu se afirmă prin şcoli naţionale, ci numai prin mari realizatori.

— Dar dumneavoastră pentru care mod de a face film optaţi, pentru care stil?

— Pentru un stil pe care l-aş numi — cu un cuvînt care-mi place — „adecvat". Un stil laconic, sobru, fără slăbiciuni, fără diletantism şi fără, mai ales, *fără* epigonism.

— În nuvela lui Galan, cititorul lua cunoştinţă cu satul o dată cu eroul care venea din afară. Cum va pătrunde în sat spectatorul filmului?

— Din mers. Va vedea mai întîi înaintarea căruţei pe cîmpie, spre sat, apoi defilarea caselor stranii şi mici, clădite pe temelii de piatră şi cîte un personaj tot atît de nemişcat şi de straniu în nemişcarea lui. Planurile vor fi în aceste secvenţe cît mai pline de aer, cer, lumină orbitoare, toridă. În primul plan al imaginii — ca un contrapunct vizual — vîntul uscat care mînă praful subţire, fire de paie, mărăcini. Alternarea de planuri în adîncimea cadrului figurează raportul dintre personaje şi ambianţă, universul secetei în care eroii intră, ca într-un coşmar, o trecere monotonă prin tărîmuri ostile — pîndiţi de necunoscut, ca într-o halucinaţie. Toate trebuie să aibă relief şi să fie învăluite într-o lumină cernută prin praful subtil al secetei, o lumină galbenă de crepuscul. Trebuie să ţinem seama de *natura* excepţională a secetei, de caracterul insolit al experienţei pe care o face eroul, Ion Dohotaru!

— Reluaţi deci motivul acesta al izolării.

— Da, dar această izolare a eroilor într-un cătun pierdut între dealuri devine şi mai logică şi mai dramatică dacă intervin elemente noi din afară, mesageri care nu se opresc în Vadul Vechi, ci-l ocolesc, parcă ar fi respinşi de o forţă nevăzută sau ca şi cînd n-ar avea ochi pentru cătunul nenorocit. Prisac trece peste această barieră aducîndu-şi cu el argatul, pe Ion Dohotaru, şi oferind ţăranilor năpăstuiţi fantoma comorii. Din cînd în cînd — sîntem deabia în 1946 — se aud semnale din afară, care fac — prin contrast — să plutească în film un aer de paradox şi anacronism tragic. Iosub se comportă ca un înşelător. El este omul cu imaginaţie care încearcă să înşele o ceată de oameni cu imaginaţia mai slabă. Dar nu reuşeşte, pentru că cei înşelaţi îşi dau seama că „profetul" e mincinos, şi-l... lapidează.

— Ne-aţi vorbit despre imagine. Vă ştim însă, în egală măsură, preocupat de contrapunctul audio-vizual.

— El e sursa unor efecte emoţionale extrem de viguroase şi pătrunzătoare. Muzica va înlocui uneori zgomotele, dar va fi într-un anumit



nimic nu trebuie uitat!

fel onomatopeică: va exprima zgomotul copitelor, pe pămîntul uscat ca piatra şi geamătul surd al roţilor împovărate. Muzica este glasul spaţiului, al stepei, glasul vîntului, al *materiei*. Să-i dăm şi materiei „glas"! Oricînd, într-o operă de artă, sîntem îndreptăţiţi s-o facem, căutînd plenitudinea expresiei. În afară de muzică, sunetele naturale, vîntul secetei care suflă fără încetare uscînd pămîntul, arborii, mişcînd bălăriile cenuşii, stîrnind colbul, vîrîndu-l prin case, fluierînd subţire... Cîntecul trestiilor uscate din balta secată sau de pe case. Cînd bate vîntul de secetă pe buza acoperişului de trestie, tuburile fluieră ca o stranie orgă piţigăiată. Apoi sunetul „cosmic" al pămîntului, torturat de secetă, scîncetul crăpăturilor din pămînt, similar cu scîncetul gheţei care trosneşte în nopţile de ger năprasnic. Acesta s-ar putea numi o „întoarcere" la expresivitatea tuturor elementelor şi a totului, la o ordonare predispusă a acestora, ca un fel de reacţie la iraţionalismul duratei indistincte, la misticismul senzaţiei globale, la moda „cinéma-vérité".

— *Aceasta în privinţa „orchestraţiei". Dar despre temele muzicale?*

— Aş vrea ca una dintre temele muzicale ale filmului să fie construită în genul acelui cîntec popular care începe cu o „invocare" hăulită, sprinţară şi melancolică de fată tînără şi singură care-şi aşteaptă iubitul: ăăă — u-u-u, ăăă — u-u-u... Pentru că filmul nostru cuprinde şi o frumoasă poveste de dragoste — dragostea lui Ion şi a Aniţei.



VICTOR ILIU DÎND INDICAŢII COLECTIVULUI DE IMAGINE. ÎN PLANUL DOI, DE LA STÎNGA LA DREAPTA: DUMITRU GAIŢĂ, MECANIC DE CAMERĂ, VASILE OGLINDĂ, OPERATOR, ŞI GHEORGHE FISCHER (ACOPERIT) OPERATOR-ŞEF.

UN CUPLU DEBUTANT. MARIANA POJAR ŞI ION CARAMITRU, STUDENŢI ÎN ANUL IV LA INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ŞI CINEMATOGRAFICĂ, INTERPRETEAZĂ ÎN FILMUL LUI VICTOR ILIU ROLURILE CELOR DOI ÎNDRĂGOSTIŢI.

— *Pentru că aţi revenit la subiect, care-i alternativa ce apare oamenilor după eşecul lui Iosub?*

— Nu numai oamenii singuri îşi aleg altă cale! Adeseori împrejurările sînt acelea care prin forţa lor deschid o perspectivă, care apare foarte estompată, nesigură, ca o simplă părere.

— *Totuşi, oamenii — chiar dacă nu-şi creează ei înşişi calea — au cel puţin posibilitatea să aleagă.*

— Nu-i nevoie ca definiţia drumului pe care vor merge oamenii din Vadul să fie dată cu precizia unei demonstraţii edificatoare. Istoria a dat destulă învăţătură celor de azi, care vor fi în stare să judece totul aşa cum se cuvine, adică „în cunoştinţă de cauză", ca eroi ai acestei istorii. Şi ei ştiu mai mult decît li se poate da printr-un film. Este bine şi necesar să se conteze pe „reziduurile mintale" ale experienţelor trăite de oameni, de spectatori adică.

— *Vorbeaţi despre luminişuri şi elanuri.*

— Mă refeream la ecourile revoluţiei socialiste care făcea primii paşi, la speranţele timide ale oamenilor din cătunul uitat de toţi, la primele licăriri ale sentimentului demnităţii umane, la contactul uimitor cu adevărurile şi acţiunile comuniştilor.

Desigur că ideile mele despre filmul la care lucrez mai au nevoie şi de confirmare. Se ştie doar că între idee şi faptă e o distanţă uneori foarte mare...

— *Care s-a micşorat însă... pe măsură ce numărul rolelor de material filmat a crescut.*

Valerian SAVA



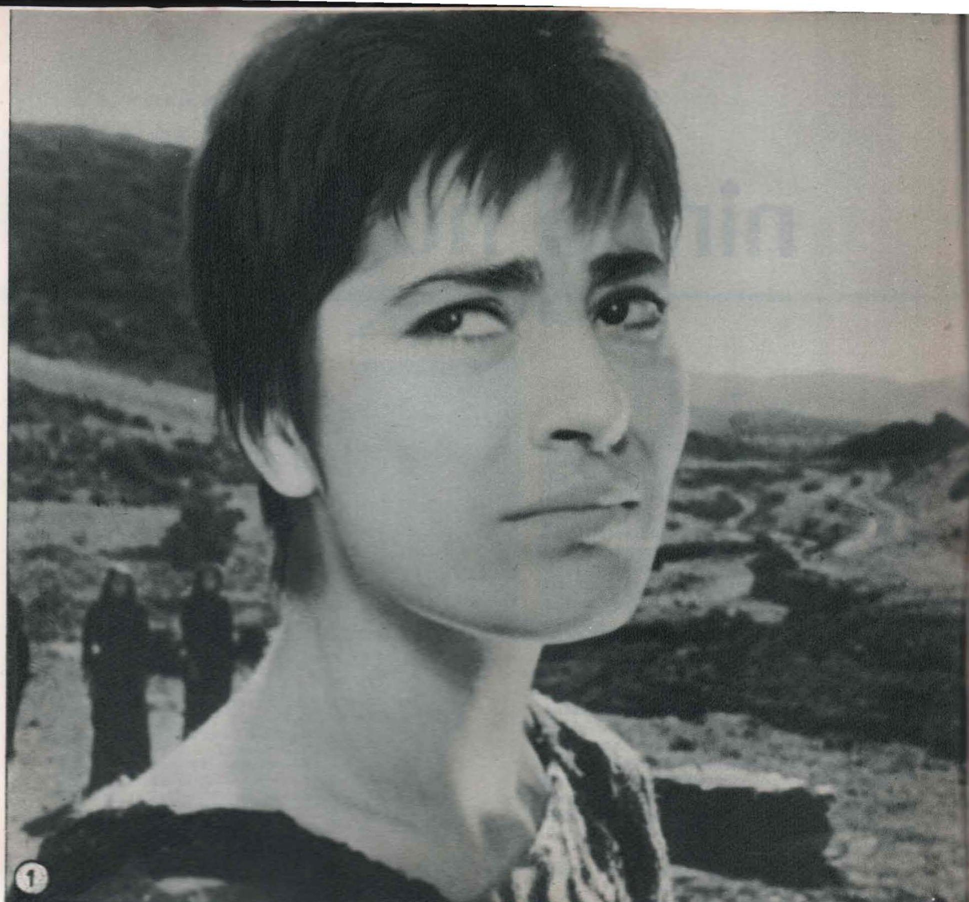
IRINA PAPA CREEAZĂ CU O DEOSEBITĂ VIGOARE ȘI UN PATETISM SOBRU, MODERN IMAGINEA NEFERICITEI EROINE ANTICE. 1

ÎN CONCEPȚIA LUI CAKOIANNIS, CORUL ARE O SUGESTIVĂ FUNCȚIE PLASTICĂ ȘI O IMPORTANTĂ FUNCȚIE DRAMATICĂ, REPREZENTÎND OPINIA PUBLICĂ, ACTIVĂ, CE ACCEPTĂ ORI SANCȚIONEAZĂ FAPTELE EROILOR. 2

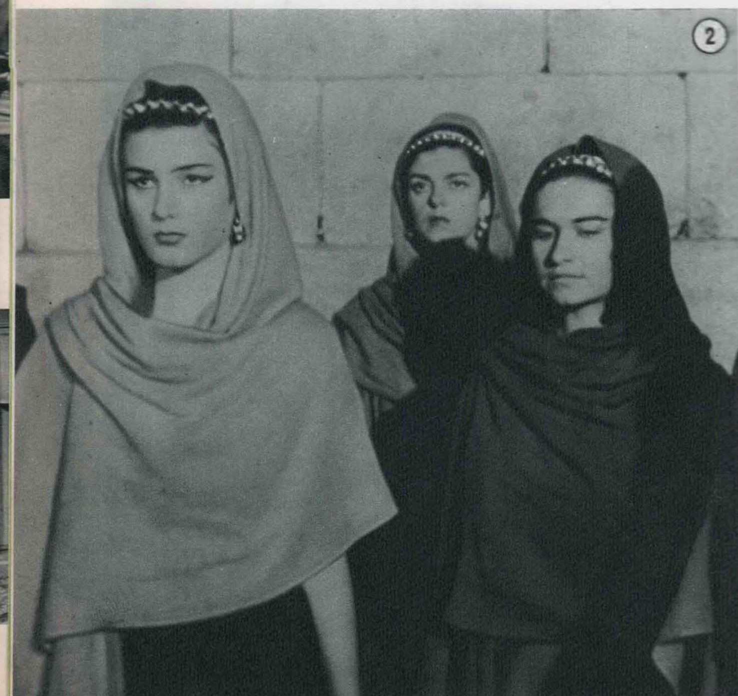
ELECTRA (IRINA PAPA) ÎI INSUFLĂ FORȚA DE RĂZBUNARE FRATELUI SĂU ORESTE CARE ESTE LIPSIT DE TRĂSĂTURI EROICE, OSCILANT ȘI NEHOTĂRÎT. 3

EGISTE ȘI CLITEMNESTRA, PERSONAJELE CARE DECLANȘEAZĂ VIOLENTA DRAMĂ FAMILIARĂ A ATRIZILOR. 4

O tragedie supremă


1

ELECTRA


2

Grea sarcină, într-adevăr, a avut cunoscutul regizor grec Cakoiannis. Dificultățile începeau chiar din clipa în care regizorul se hotăra să transpună pe ecran una dintre cele mai dramatice și mai nefericite eroine ale literaturii tuturor timpurilor: *Electra*. Temerarul regizor se angaja de la bun început într-o luptă concepțională, prin faptul că avea de ales între trei opere a trei coloși: Eschil, Sofocle, Euripide. Toți trei, și după ei o pleiadă de autori mari și mici, au tratat viața dramatică a nefericiților atrizi.

Agamemnon (pentru ca vîntul să se abată prielnic asupra pînzelor desfășurate spre Troia) trebuie să-și sacrifice fiica, pe Ifigenia, fapt fără de care, după spusele oracolului, ar fi fost imposibilă plecarea. Mințind-o pe soția sa Clitemnestra, că ar vrea s-o mărite pe fiica sa cu viteazul Ahile, o ia pe Ifigenia de acasă, gătită ca o mireasă, sacrificînd-o apoi zeilor setoși de sînge. Cînd Agamemnon se întoarce din Troia după trista-i izbîndă, Clitemnestra, ajutată de iubitul ei Egiste, îl omoară. Electra, care și pînă acum acumulase multă umilință în urma introducerii lui Egiste în palatul tatălui, nu mai trăiește decît pentru a-l răzbuna, sperînd în întoarcerea fratelui ei Oreste. Cu ajutorul lui, răzbunarea se înfăptuiește prin omorîrea mamei și a iubitului ei.

Pe aceste coordonate de un dramatism suprem și-au desfășurat toți autorii subiectele tragediilor*. Electra, figura centrală în toate cele trei tragedii diferă de la un autor la altul, cum, de altfel, în raport cu aceasta, diferă și poziția autorilor față de actul răzbunării.

Substratul dramei luat în considerație de către toți cei trei mari tragedieni ar fi acela că în timp ce Clitemnestra răzbunîndu-se și omorîndu-și soțul nu comite o crimă pe aceeași linie de sînge (Agamemnon îi este rudă prin alianță, nu prin sînge), Electra și Oreste își întorc răzbunarea împotriva propriei mame. În tragedia lui Eschil aceastà problemă este tratată dialectic, considerentele istorico-sociale (perioadă istorică critică de trecere de la matriarhat la patriarhat) avînd o pondere mai mare în dauna celor etice. Sofocle ocolește problema neluînd nici o atitudine față de ea (nici zeii nu știu ce să răspundă).

* Eschil: *Trilogia Orestia;* Sofocle: *Electra;* Euripide: *Electra.*



înfierînd crima, spiritul vindicativ, demascîndu-i chiar şi pe zeii capabili să patroneze o asemenea faptă. Electra lui e o nefericită. Roabă urii, fără nici un sentiment cald, ea e aspră, chiar sadică. Oreste e un personaj lipsit de trăsături eroice, oscilant, nehotărît. Ca să-l condamne definitiv, Euripide îl pune să-l omoare pe Egist, în timp ce acesta din urmă oferă ofrande zeilor. Concepţia critică vădită a lui Euripide, atitudinea lui ostilă *vendettei*, a falsei judecăţi individuale, culminează în finalul tragediei în care actul răzbunării nu mai aduce nici o fericire făptaşilor. Revenindu-şi după crimă, fratele şi sora n-au să poată să se mai privească în ochi, o să se despartă împovăraţi de fapta lor odioasă.

Katarsis va ocoli de-a pururi nefericitul neam al atrizilor. Alegînd drept baza filmului său tragedia lui Euripide, cu unele elemente de subiect din celelalte opere, Cakoiannis a cîştigat bătălia de concepţie, reuşind prin asta să apropie personajele de idealurile etice contemporane. Adăugîndu-se la aceasta mijloacele artistice sobre ale regizorului — care e şi scenarist totodată —, filmul valorifică mai departe cu succes reuşita concepţională, povestind spectatorului o dramă din zilele noastre despre o familie nefericită în patima ei de răzbunare, într-o ţară nefericită în care spiritul vindicativ îşi mai găseşte locul celui din *Elena din Troia* (nu cumva din... Sparta?) în care autorii tratează legenda elenă într-o atmosferă de ospăţ roman tip Borgia.

Cakoiannis subordonează mijloacele sale artistice ideii centrale şi are permanent în vedere gravitatea faptei relatate. Încă din prima secvenţă el reuşeşte să creeze tensiunea adecvată subiectului, nu prin suspenseurile de film poliţist, ci printr-o atmosferă încărcată de prevestiri negre pentru ceea ce va urma. Cei prezenţi la festivităţile întoarcerii lui Agamemnon nu vor (cei din palat) şi nu pot (cei din mulţime) să intervină pentru a preîntîmpina drama. Secvenţa culminează în dramatism prin reacţiile celor de afară, în special ale copiilor şi nu printr-o relatare detailată, naturalistă, a omorului. În general, regizorul se va feri să ne impresioneze pe această cale, el îşi va concentra întotdeauna atenţia asupra reacţiilor psihologice ale celor prezenţi. Scenele celor trei omoruri trec atît de rapid prin faţa ochilor noştri, încît nici nu sîntem siguri dacă într-adevăr am asistat la ele. Nu se uită uşor ecranul negru din cauza veşmintelor negre, luminat cînd la dreapta cînd la stînga, de feţele albe ale femeilor, care-şi întorc capetele să jelească. Forţa sugestivă a acestui cadru, a tuturor secvenţelor, constă în faptul că sub aparenţa unei preocupări grafice neutre se află puternica, sănătoasa concepţie a regizorului. U-firesc că undeva pe stradă, în cartier, au mai întîlnit-o pe această fată, pe acest tînăr, pe ţăranul acela blînd, plin de bun simţ cu care mama şi-a silit fiica să se mărite.

Prin concepţia lor contemporană asupra operei clasice, pe acest fundal, în aceste veşminte, interpreţii au reuşit să convingă prin jocul lor firesc, profund. Irina Papa (Electra) trăieşte rolul pe deplin redînd trăsăturile aspre, aproape bărbăteşti ale Electrei lui Euripide, zbuciumul ei, nefericirea ei, care rezultă din patima oarbă a răzbunării. Alături de ea, Ianni Fertis (Oreste) realizează contrastul, creînd un Oreste oscilant şi nehotărît. Întruchiparea soţului Electrei (N. Peryalis) este, credem, una dintre cele mai reuşite din film, actorul izbutind cu simplitate, cu deplina înţelegere a rolului său, să generalizeze, redînd calităţile unui popor întreg. El, laolaltă cu corul femeilor, care în filmul lui Cakoiannis îşi pierde caracterul oarecum rigid cu care ne obişnuise interpretarea clasică a tragediilor antice, formează un personaj compact — poporul — pătruns de un spirit înalt de percepere a dramelor din jurul său, un personaj viu, înţelept, profund.

Operatorul (Walter Lassally) urmăreşte consecvent, pas cu pas, ideea regizorului, stăpînind cu măiestrie jocul de umbre şi de lumini, atît de necesar aici dramatismului subiectului. Pe aceleaşi coordonate se desfăşoară


3


4

El e preocupat întru totul de crearea figurii umane a Electrei, care în tragedia respectivă apare ca un erou complex, luminos şi în care ura n-a reuşit să înăbuşe sentimentele umane, calde. Pe de altă parte, Sofocle nu-şi pune eroina să ajute la crimă. În ceea ce priveşte atitudinea faţă de copiii paricizi, tragedianul, ocolind marea problemă de ordin etic, le dăruie fericirea mult rîvnită, instaurîndu-i din nou în palatul patern, în drepturile de care fuseseră frustraţi.

Cu totul alta este atitudinea lui Euripide. Exponent al unei concepţii mai moderne, tragedianul ia o poziţie critică împotriva tuturor eroilor principali, nu rareori în rubricile specializate în criminalistică.

Stilul firesc al regizorului, imprimat şi jocului actorilor, face ca personajele să coboare din mileniile legendare în mijlocul spectatorilor de azi şi să le comunice cumplita dramă.

Prin filmul său *Electra*, Cakoiannis dă o replică filmelor super-lux, comerciale, care vor să atragă atenţia spectatorilor printr-o fastuozitate discutabilă, nerespectînd o dată cu istoria nici arta.

Regizorul grec, cunoscut din filmul *Fata în negru*, mult apreciat de către spectatorii noştri, se declară prin *Electra* sa vrăjmaş stilului de tratare asemănător nele imagini — cum ar fi redarea ororii care cuprinde corul după săvîrşirea faptei — nu sînt în stare să zdruncine echilibrul central.

Toţi colaboratorii regizorului (operatorul, scenograful, pictorul de costume, compozitorul) au conlucrat şi, însuşindu-şi pe deplin concepţia regizorală, au contribuit la reuşita excepţională a filmului.

Veşmîntul negru al femeilor (atît de răspîndit, vai! astăzi în Grecia), veşmintele sărace ale agricultorilor, pe fundalul natural al unei naturi vitrege, de o luminozitate aspră, au făcut ca spectatorii să se familiarizeze treptat cu eroii şi să se gîndească şi excelenta muzică a lui M. Theodorakis, accesibilă simţului popular muzical al spectatorului şi, de aceea, extrem de sugestivă.

Cakoiannis ne-a oferit un film foarte bun. Şi, deşi neobişnuiţi cu un asemenea mod de tratare a unei tragedii antice, credem că va cîştiga din ce în ce mai mulţi spectatori, în dauna filmelor comerciale, în care Hercule e îndrăgostit de sora lui Ulise şi amîndoi luptă împotriva lui... Primo Carnera în chip de sfarmăoase, ca să afle după aceea că de fapt acesta e... Anteu antrenat în subiect... *con participazione straordinario*...

Dimos RENDIS



printre oameni buni

PRINTRE OAMENI BUNI ÎI PRILEJUIEŞTE SPECTATORULUI ROMÎN O REÎNTÎLNIRE CU MAREA ACTRIŢĂ SOVIETICĂ VERA MAREŢKAIA.

Acolo unde rîsetele zgomotoase ale copiilor amintesc de bucurie, unde zîmbetele mamelor vorbesc de fericire, unde belşugul şi bunăstarea dau glas frumuseţii muncii, ar părea că urmele războiului s-au şters cîndva, cu ani în urmă, şi pentru totdeauna. Scenariul lui Iuri Zbanaţki surprinde însă o impresionantă dramă petrecută în zilele noastre într-un sat din Ucraina, dramă datorată unor urme încă neşterse ale războiului.

Realizat de regizorii Evgheni Briunciughin şi Anatoli Bukovski, filmul, a cărui acţiune se petrece în zilele noastre, aminteşte şi cîteva momente de mare tensiune din primele zile ale celui de-al doilea război mondial. O scenă: focuri de artilerie, bombe, case arzînd, clădiri prăbuşindu-se, ruine, oameni alergînd, maşini abia croindu-şi drum pe şosele desfundate. O femeie îşi duce, strîns, la piept, copilul şi fuge disperată pe dealurile care doar ele îi mai pot aminti de viaţă. Dar şi acolo, aproape, foarte aproape de ea hitleriştii şi-au făcut bîrlog. Un convoi de ostateci şi tînăra mamă e împinsă departe de micuţa ei, Tania. Zadarnice strigăte de deznădejde. Chipurile pline de ură ale prizonierilor privesc ameninţătoare spre hitleriştii care, dorindu-se calmi şi nepăsători, sorb zgomotos ouăle strînse-n şepci. Apoi stupidul lor joc: ouăle devin obuze, iar ostatecii, obiective. În planuri scurte, paralele, într-un ritm rapid sînt surprinse cînd privirile ferme şi pline de demnitate ale prizonierilor, cînd rîsetele bestiale ale hitleriştilor.

Scena durează puţin, dar este revelatoare. Revenind în zilele noastre, acţiunea îşi păstrează pe alte dimensiuni şi pe alte coordonate tensiunea dramatică şi ritmul. Urmele acestor zile de neagră amintire au rămas neşterse în memoria mamei, în memoria femeii care a găsit copilul, în memoria unui fost prizonier, devenit după război director al şcolii din satul Klinov.

Declanşarea conflictului porneşte de la un fapt petrecut în mijlocul copiilor. Tania (Nataşa, cum o cunosc cei din sat) află că buna femeie care a crescut-o nu îi este mamă. Aici dramatismul e uneori excesiv, cîteva momente fiind realizate aproape exclusiv pentru a procura spectatorului o tensiune maximă. Scena în care se presupune moartea Nataşei, de pildă, alunecă spre melodramă. Regizorii au simţit, se pare, nevoia unei contrabalansări a acestui gen de scene, cînd, furaţi de farmecul peisajului, zăbovesc mai mult asupra lui.

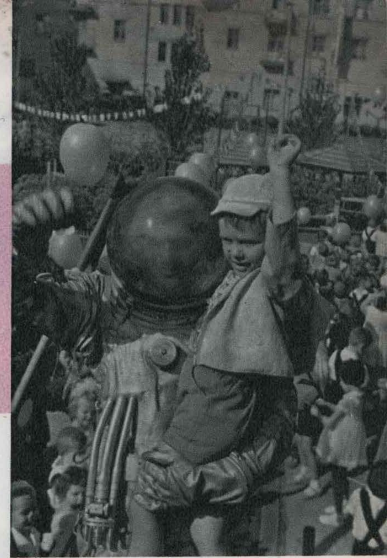
Cîteva secvenţe se memorează. Am citat deja pe cele de război; mai amintesc adunarea detaşamentului de pionieri, momentul în care Nataşa află adevărul, primirea scrisorii de către mama adoptivă, întîlnirea Nataşei cu adevărata ei mamă.

Principala calitate a filmului nu constă însă nici în tensiunea pe care o provoacă aceste momente, nici în frumuseţea plastică a cadrelor, nici în buna alegere a locurilor de filmare. Ceea ce au reuşit creatorii, în primul rînd, este conturarea unor caractere complexe, prin care au exprimat idei contemporane. Frumuseţea spirituală a mamei — interpretarea Verei Mareţkaia este şi de această dată remarcabilă — aparţine, evident, educaţiei bazate pe cinste şi demnitate, pe dragoste şi încredere în om. Ceea ce o pune pe eroină într-o lumină deosebită şi o situează în ţara în care adevărul ocupă cel dintîi loc, este faptul că, deşi dragostea pentru Nataşa nu are limite, ea continuă să-i caute adevăraţii părinţi. Este aici surprinsă una dintre cele mai profunde laturi ale sensibilităţii şi totodată a simţului responsabilităţii faţă de om, tipice umanismului socialist. Simplă colhoznică, femeia sovietică ştie să-şi educe copiii în spiritul dragostei faţă de oameni, faţă de patrie. Eroina este cu totul în afara egoismului (pe care moartea propriului său copil în timpul războiului i l-ar fi putut întrucîtva justifica). Aflarea mamei adevărate a Nataşei va produce în sufletul ei, în acelaşi timp lacrimi şi zîmbete, tristeţe şi bucurie.

Filmul *Printre oameni buni* este o emoţionantă evocare a zilelor negre ale războiului, a urmelor triste lăsate de el în conştiinţa oamenilor, urme pe care nu le şterge decît luminoasa realitate a zilelor noastre.

Silvia NICOLAU

UN TALENT DE CINCI ANI: ALIOŞA ZAGORSKI



Mi-am cumpărat un tată

cinema

CRONICA

Se cultivă — nu fără scontat succes — filmele cu copii destinate adulţilor. Arta bazată cu precădere pe imagini concret senzoriale şi cristalizări dinamice de noţiuni se află la largul ei în universul de cuceritoare trăiri spontane şi revelaţii spirituale. De aici însă pericolul comodităţii şi al manierismului, prospeţimea genului constînd de multe ori doar în obiectul investigaţiei nu şi în particularitatea mijloacelor lui. Se diluează astfel emoţia, standardizîndu-se efectul asupra publicului (simpla apariţie a unui copil încîntător într-un peisaj căutat poetic ori dramatic, ca în filmul ceh *Griji* sau romînescul *Vară romantică* nu declanşează automat, interesul).

Valori originale ale genului, ca *Serioja*, *Flăcări şi flori*, *Omul merge după soare*, cîştigă prin adîncirea investigării zonelor sensibile ale copilăriei. Dar problematica ei e înregistrată dintr-un punct de vedere prea special — relaţiile cu cei mari la *Serioja*, tragedia copilului ce şi-a pierdut copilăria în *Flăcări şi flori*. Deşi demonstraţia artistică e făcută cu inteligenţă şi fantezie, rămîne totuşi, ca orice demonstraţie, uşor ostentativă şi didactică. La regizorul Kalik (*Omul merge după soare*) motivul poetic al copilului pornit în jurul lumii prilejuieşte strălucitoare studii plastice, dar insistenţa cu care se succed diluează întrucîtva substanţa filozofică a operei.

Preluînd unele din efectele eseului poetic datorat lui Kalik, recenta realizare a studioului „Mosfilm" *Mi-am cumpărat un tată* nu mai impresionează prin ineditul formulei plastice (deşi imaginea oraşului privit pe ploaie, de la fereastra autobuzului, ori agitaţia marei metropole înregistrată de ochii copilului, sînt virtuos redate de operatorul N.Kirilov), cît prin originalitatea micii personalităţi în devenire, a unui adevărat caracter cinematografic.

Handicapat de unilateralitatea ţelului urmărit (Dimka se încăpăţinează să-şi cumpere de la magazin un tată, în timp ce eroul lui Kalik, copilul-poet, să descopere drumul soarelui), personajul ar fi putut uşor deveni doar simplu argument al demonstraţiei artistice, ca în *Omul merge după soare*. Deşi traversează situaţii de o monotonie uneori supărătoare, copilul din *Mi-am cumpărat un tată* e un personaj complex, interesant, pentru că scenaristul (N.Dolghi) şi regizorul (I. Frez) l-au definit nu atît prin acţiune cît prin limbaj, amănunte de psihologie descifrate cu fineţe de un remarcabil talent de 5 ani: Alioşa Zagorski.

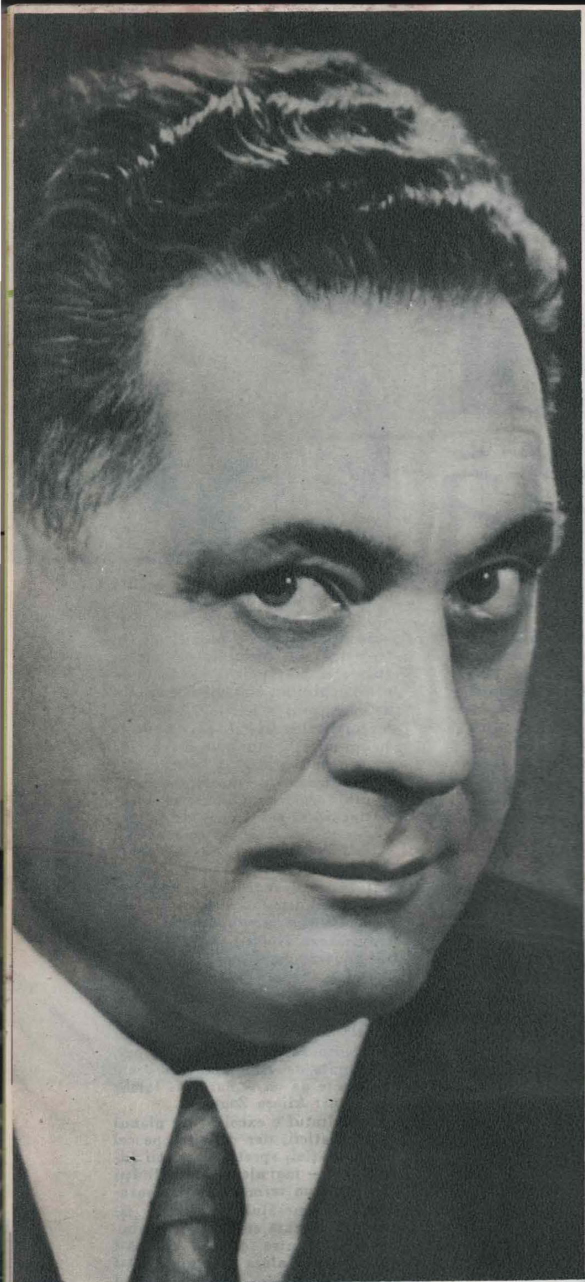
Rezultatul e excelent pe planul portretisticii, dar deficitar pe cel al fabulaţiei, spectaculozităţii filmului şi — mai ales — al finalităţii lui (într-un termen estetic consacrat, al „mesajului"). Dimka îşi visează un tată cu care să se mîndrească printre copii, care să-l plimbe în afara oraşului, să-l apere de maşini, de cîini. Şi-l caută la un ghişeu, într-un magazin, deşi e cam greu de admis această naivitate la un copil de 5—6 ani, deştept şi spiritual ca Dimka. E o contrazicere între reflecţiile lui evoluate despre oameni (ce logic şi judicios califică Dimka gestul neloial al îngrijitoarei care-şi dăduse cuvîntul faţă de copil că nu-l va spune mamei şi apoi îl trădează!) şi ideea absurdă de a-şi cumpăra un tată din vitrina „Magazinului Universal", contrazicere care scade autenticitatea filmului. Oricum, pretextul dramaturgic nu rezistă decît, poate, unui scurt-metraj. De aici senzaţia de trenant, diluat, pe care ţi-o lasă, pe alocuri, filmul.

În afara unui îndemn vibrant la o înţelegere cu caracter general a sufletului copilului (mai ales a unuia sensibilizat de o situaţie familiară excepţională), *Mi-am cumpărat un tată* îşi aduce o contribuţie pozitivă pe linia individualizării mai pregnante a personajelor-copii, de obicei simplist tratate în literatura cinematografică.

Alice MĂNOIU



MICUL ALIOŞA ZAGORSKI ŞI V. TREŞCIALOV ÎN FILMUL MI-AM CUMPĂRAT UN TATĂ REGIZAT DE ILIA FREZ.











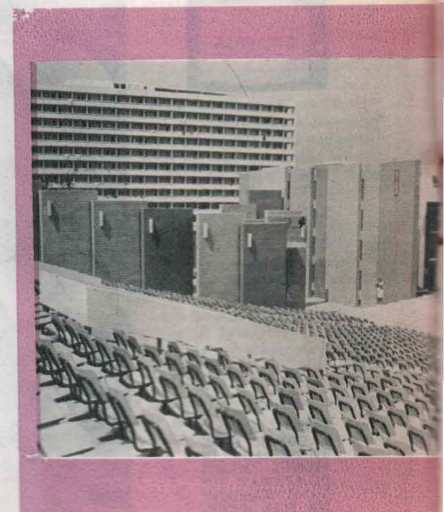
...ȘI TOTUȘI ÎNTRE FOTOGRAFIA DE MAI SUS (1) ȘI CEA DIN PAGINA ALĂTURATĂ E O DISTANȚĂ DE DOUĂ DECENII. CU O TINEREȚE CONTINUĂ PE CARE O ÎMPRUMUTĂ ȘI PERSONAJELOR SALE, ALEXANDRU GIUGARU SE ÎNSCRIE DE PE ACUM ÎN GALERIA MARILOR INTERPREȚI COMICI AI ROLURILOR DIN CARAGIALE (O SCRISOARE PIERDUTĂ, TELEGRAME, O NOAPTE FURTUNOASĂ) ȘI GOLDONI (BĂDĂRANII).



Dacă am întreprinde un raid printre ascultătorii emisiunilor radiofonice, n-am întîlni prea mulți care să nu recunoască vocea cu timbru de bronz a lui Alexandru Giugaru. Și cînd vocea unui artist se recunoaște atît de lesne, cînd modulațiile ei devin familiare miilor de ascultători care n-au cum să-l identifice și vizual, cînd e suficientă o replică pentru ca imaginația să completeze fără greș și chipul celui ce a rostit-o, avem, fără doar și poate, de-a face cu o certă personalitate artistică de mare popularitate. Acesta e artistul poporului Alexandru Giugaru — cel cu vorba molcomă și ademenitoare, dispus parcă să-ți mai spună o dată, și încă o dată, niscaiva tărășenii „d-ale moftangiului" pe care le-a spus de-atîtea ori într-un binemeritat triumf, neuitatul său Titircă Inimă Rea.

Sînt unii creatori pentru care procesul de creație presupune o preponderentă concentrare rațională; pentru alții, după cum bine știm, același proces determină o puternică transfigurare lăuntrică. Astfel, parafrazînd, am putea spune că unii joacă mai mult cu capul, alții mai mult cu inima. Alexandru Giugaru aparține acelei categorii de actori care joacă întotdeauna *cu toată ființa.* Actorii din această categorie au o intuiție extrem de precisă a personajului, au acel simț deosebit de dezvoltat pe care îndeobște îl alintăm cu numele de „har" și care îl apropie atît de mult pe interpret de ființa imaterială a rolului, încît ele se contopesc și devin de neseparat. Senzația de autenticitate, în asemenea cazuri, nu se dezminte niciodată. Arta nu presupune numai un talent înnăscut, arta nu se cheamă numai vocație. Presupune trudă și tenacitate. Și, mai ales, pasiune.

Artistul și-a definit singur cariera, într-un interviu acordat acum cîțiva ani revistei „Teatrul", împărțindu-și-o în două epoci. Prima, înainte de Eliberare, o epocă de *haiducie artistică*; a doua după Eliberare, „epoca mea de aur" — cum se exprima dînsul. Nu strică să-l mai ascultăm: „Eu am cîntat și la berărie, am jucat și la cinematograf, ori la grădină, am trecut prin teatrul improvizat, prin operetă și revistă, dar acum am ajuns acolo unde totdeauna am rîvnit să ajung. Aici, la cel dintîi



GIUGARU

teatru al țării, am jucat roluri foarte frumoase și cred că voi mai juca multe altele."* Nu strică deci să ne mai reamintim că mulți, foarte mulți artiști prețuiți astăzi, au început în incertitudine și vitregie, nesocotiți de oficialitatea burgheză, luptînd cu sărăcia și cu voia-întîmplării, cutreierînd de la o trupă la alta, dintr-un oraș în altul, cu flacăra visului pentru un teatru mare. Mulți au trebuit să înfrîngă numeroase împotriviri, începînd cu aceea foarte drastică, a... părinților. Și Alexandru Giugaru a avut de înfrînt o asemenea împotrivire prin 1912, cînd tatăl său l-a trimis în capitală la o școală de meserii. Cît de indignați au fost pedagogii care au descoperit în lădița elevului Giugaru în loc de caiete, hîrtii cu cuplete, în loc de echere, mustăți și barbișoane; și l-au dat afară. Așadar, încă o împotrivire, la care trebuie s-o adăugăm și pe aceea că primul conducător de trupă căruia elevul i-a împărtășit sfielnic visul său l-a pus pe fugă. Giugaru a debutat pe cont propriu spunînd cuplete, cutreierînd din sat în sat, și mai tîrziu din oraș în oraș (după ce a fost angajat în 1916 în trupa de revistă a lui Titi Mihăilescu, făcîndu-se cunoscut sub numele de Sandy-Huși; Sandy-Huși pentru că — nu e lipsit de interes s-o spunem — artistul e moldovean).

Și cam pe atunci, în perioada de provizorat și căutări, în preajma primului examen la conservator, terminat cu încă o împotrivire, cupletistul Sandy-Huși debutează și în fața primului... aparat de filmat. Un film mut, bineînțeles. Timpul mai adaugă curînd altele: *Păcală și Tîndală*, *Legenda celor două cruci* și, după Sadoveanu, *Venea o moară pe Siret*.

A evoluat apoi, vreo două decenii, la școala realistă a Luciei Sturdza Bulandra și a lui Victor Ion Popa, în companiile cărora a jucat. Asta i-a făcut mai mlădios registrul. A devenit artistul pe care l-am cunoscut și pe care-l cunoaștem din ce în ce mai bine, artistul care a însuflețit atîtea și atîtea tipuri, și cine a avut bucuria să le vadă pe cele mai de seamă știe că ele sînt de neuitat. A devenit artistul a cărui transfigurare scenică ți se întipărește în memorie, dintr-un singur gest, cîteodată dintr-o zvîcnire a pleoapelor sau o replică. Ni s-au întipărit în memorie Jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă* și neica Zaharia Trahanache din *O scrisoare pierdută*. Noi care știm acum foarte bine că Jupîn Dumitrache și neica Zaharia Trahanache mai pot avea (și au avut) și alte înfățișări, nu putem avea totuși în fața ochilor o imagine mai completă și mai vie a memorabilelor personaje decît aceea dăruită nouă de maestrul Giugaru. Același lucru se poate spune despre rolurile interpretate de artist din piese semnate de Goldoni, Molière, Gogol sau Delavrancea. Ne-au mai dat asemenea pilde memorabile Radu Beligan în Hlestakov, George Calboreanu în Ștefan cel Mare, Ion Finteșteanu în Bucșan, Gr. Vasiliu-Birlic în Spiridon Biserică și alții.

Giugaru l-a interpretat pe Jupîn Dumitrache și în filmul lui Jean Georgescu *O noapte furtunoasă*, turnat în 1942. De-atunci lista filmelor în care a apărut actorul s-a mai mărit cu încă zece titluri: *O scrisoare pierdută*, *Două lozuri*, *Directorul nostru*, *D-ale carnavalului*, *Popescu 10 în control*, *Băieții noștri*, *Telegrame*, *Bădăranii*, *Doi băieți ca pîinea caldă* și *Tudor*, unde interpretează rolul boierului Glagoveanu.

Cum se produce, în cazul lui Giugaru, trecerea de la scenă la ecran? După părerea noastră, Giugaru nu poate fi „teatral". „Desenul" jocului său este de la natură atît de viguros încît el nu trebuie să apeleze la nimic convențional ca să poată fi receptat pînă în ultima bancă a sălii de teatru. De aceea, el rămîne în limitele firescului, chiar dacă e privit cu ochiul exigent al aparatului de filmat.



Nu se poate însă spune că cinematografia noastră a știut să valorifice deplin valențele acestui remarcabil actor, după cum a făcut-o prea puțin și cu Birlic sau Beligan. Ca și ei, Giugaru rămîne cunoscut iubitorilor de film mai mult din ecranizarea unor lucrări clasice, în timp ce talentul său ar putea să capete, ca și al altora, o maximă strălucire, dînd viață unor tipuri contemporane, din lucrări originale. Fără îndoială că un contact mai îndelungat cu ecranul l-ar ajuta pe artist să-și dezvolte măiestria, să urmărească mai atent finisarea și nuanțarea expresiei, eliminînd din stilul său unele îngroșări care se fac încă simțite, atît în aparițiile sale teatrale cît și în cele cinematografice.

Este evident marele decalaj care există între calitățile actorilor noștri de comedie și realizările, mult prea modeste, ale comediei noastre cinematografice. E și acesta un semn de exclamație pentru regizorii și scenariștii noștri.

C. PARASCHIVESCU

* Din interviul acordat în revista „Teatrul" nr. 8/1959.

DOCUMENTAR

UN NOU DOCUMENTAR: LITORAL '63

Atracția mării se pare că este un fenomen aplicabil nu numai oamenilor, ci și... aparatelor de filmat. Spre exemplificare redăm un fragment din scenariul literar *Litoral 1963* scris de regizorul Erich Nussbaum: „... Zarva și animația specifică întîlnirii cu vacanța. Aparatul «coboară» din tren, face cîțiva pași, se integrează în învălmășeala de pe peron. Apoi începe să urmărească profesional, ca pentru jurnalul de actualități, întîlnirile, descărcarea bagajelor; chipurile emoționate ale concetățenilor, care sînt rivali toți într-o dragoste pentru o iubită comună: marea.

Aparatul de filmat a sosit la mare cu un scop precis: să surprindă fermecătorul caleidoscop al concediului pe litoral, să imortalizeze o mare bucurie: întîlnirea oamenilor cu odihna, cu plaja".

Citim mai departe un alt fragment din același scenariu: „...Aparatul de filmat trăiește pe plajă bucuria destinderii, ca un om care a obținut aceste momente de concediu prin muncă cinstită... Se plimbă pe plaja umedă, lăsînd urme de trepied, pe care le spală valurile înspumate... Admiră trupurile sculpturale suflate cu bronz natural... Urmărește un vaporaș alb care se îndepărtează... O femeie înotînd cu mișcări armonioase... Intră în apa din ce în ce mai adîncă și se avîntă, deodată, în valuri. Înoată puțin sub apă, apoi iese la suprafață, se scutură și înaintează în larg. Se întoarce și revine pe plajă. Trece pe lîngă un castel de nisip. Se întinde pe nisipul cald, moale. Rămîne așa multă vreme, ascultînd supetul atît de specific al plajei: valuri, voci spălăcite, un ecou îndepărtat de megafon. Se întoarce pe spate, avînd în tot cadrul doar cer. Cer albastru cu nori și pescăruși. Și pentru o clipă soarele, care voalează privirea. Instinctiv, obiectivul închide ochii. Soarele se sparge în sute de steluțe, reflexe din amintire..."

... Aici trebuie să ne amintim că niciodată un aparat de filmat nu va umbla singur... nici chiar la mare. Aparatul de filmat despre care vorbim va fi mînuit de Costea Ionescu, unul dintre cei mai mobili operatori ai studioului „Alexandru Sahia".

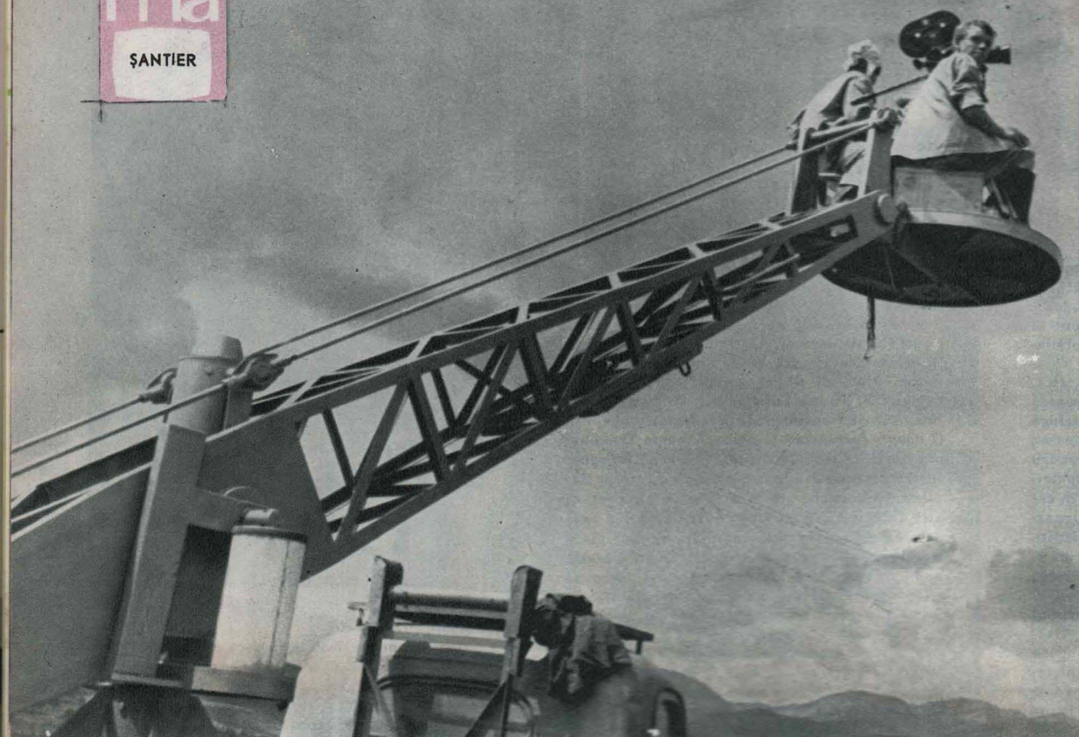
Am putut să vedem „pe viu" și mai ales „prin surprindere" (termene mult uzitate în ultima vreme în documentarul romînesc) cum lucrează echipa ediției cinematografice 1963 a litoralului. Documentariștii au ținut cu tot dinadinsul să pară și ei niște „oameni la odihnă" și numai din această perspectivă să vadă marea. Dar, după cum spunea regizorul Erich Nussbaum, nu numai modul acesta de filmare va da nota originală noului film față de cele 5-6 filme realizate anterior despre litoral. În primul rînd, realitatea înconjurătoare este alta. Față de felul cum apare în filmele realizate în anii 1959-60, litoralul este astăzi de nerecunoscut. Noile construcții apărute în ultimii doi ani, adevărate palate de sticlă și beton, care întîmpină fiecare răsărit de soare cu un peisaj atît de darnic pe verticala și orizontala axei optice a aparatului de filmat, numărul tot mai mare al oamenilor veniți aici.

În legătură cu... mișcarea oamenilor pe plajă, cineaștii au uzat de procedee de filmare interesante. Dimineața, intrînd pe plajă, oamenii au fost filmați cu mai puține imagini, deci pe ecran mișcările sînt mai repezi. Cu cît se apropia ora prînzului, aparatul filma oamenii cu o viteză normală și apoi cu o viteză din ce în ce mai mare, deci pe ecran mișcările lor vor fi din ce în ce mai încete, subliniind în felul acesta acomodarea treptată cu vacanța, cu noul ritm de viață, dus pînă la realizarea dorinței unei relaxări totale, proprie odihnei... Filmul și-a propus să arate litoralul de la apariția umbrei pe ceasul solar, la răsăritul soarelui, și pînă la dispariția ei, o dată cu apusul.

Pompiliu GÎLMEANU

cinema

ȘANTIER



CONCURÎND ÎNĂLȚIMEA VECHILOR ARBORI, LA STREMȚ A APĂRUT UNA DIN PIESELE DE „SENZAȚIE" ALE TEHNICII CINEMATOGRAFULUI: MACARAUA!

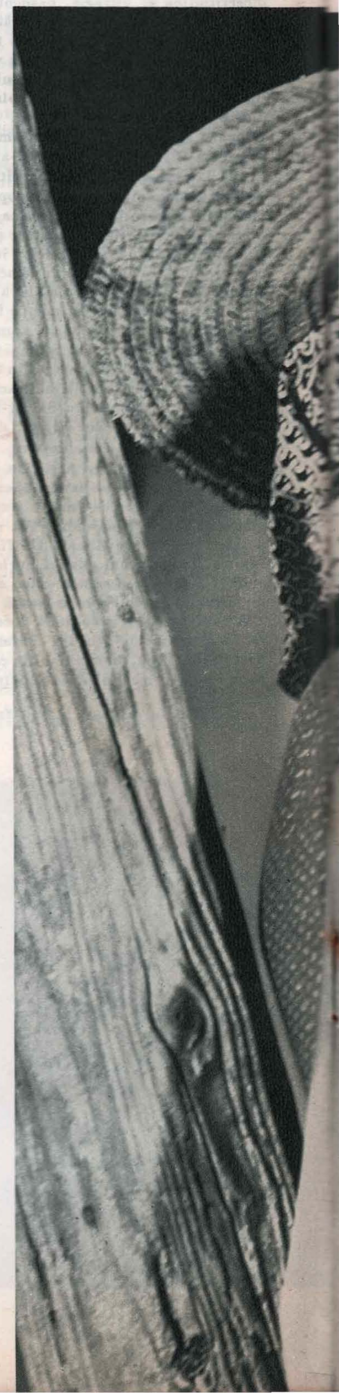
dragoste lungă de-o seară

E un titlu frumos, deși parcă seamănă cu altele cam romanțioase, silit atractive: *La vîrsta dragostei* (a fost și un film argentinian care se chema așa), *Un surîs în plină vară*, *Sărutul de dimineață*... Mă rog...

Prozatorul Alecu Ivan Ghilia, cunoscut prin cărțile sale „Cuscrii" și „Ieșirea din apocalips", ca și prin numeroasele-i reportaje, a scris un scenariu de film pe teme foarte actuale, îngăduind desfășurarea unor evoluții umane interesante. Formula de la care a pornit este — voit — clasică: acțiunea gravitează în jurul unor surori (trei, prin tradiție) care trăiesc trei destine aparte. Cea mare a avut o dragoste nefericită, și resemnarea, cenușiul, par s-o cuprindă, definitiv, cu încetul. Mijlocia, Maria, are o „dragoste lungă de-o seară" cu un flăcău chipeș, Mihai, care o uită. Părăsită, Maria naște un prunc și teama că satul o va stigmatiza e gata s-o doboare; ea străbate ulițele cu priviri ferite, o undă de tragism o învăluie. Dar copilul e copil, el își ridică privirile spre cei din jur, limpezi, cuceritoare. Cu Maria nu se va mai repeta drama miilor de femei cu copii din flori, schilodite sufletește de brutalitate și ipocrizie. Fiindcă în jurul ei e un alt sat, e satul zilelor noastre în care oamenii muncesc și trăiesc într-un fel nou. Mezina familiei iubește un tractorist și în gesturile ei școlărița se trădează cu gingășie. Ileana știe să-și apere dragostea.

Numai povestind aceste trei destine și filmul ar fi fost interesant de urmărit. Dar, Alecu Ivan Ghilia a păstrat în acțiune și alte personaje, ca președintele gospodăriei sau Mihai, care sporesc caracterul dramatic al episoadelor și le dau consistență.

Și toate acestea într-un sat moldovean. Dar de turnat, filmul se turnează în comuna Stremț, din vecinătatea orașului ardelean Alba Iulia. S-au înfruntat două puncte de vedere. Scenaristul susținea că deplasînd acțiunea în altă regiune decît unde a fost inițial imaginată se va pierde din autenticitate, în plus, interpreții vor fi puși în fața unor greutăți însemnate, ei



trebuind să vorbească, firesc, ca în Ardeal. Mai exista pericolul ca rostirea unor fraze, utilizînd o pronunție specific dialectală, să anuleze unele efecte, creînd o nedorită tentă comică. Regizorul Horea Popescu a intenționat — şi, după cum se vede, a reuşit — să realizeze exterioarele filmului într-o comună aproape de cea în care a copilărit şi pe care o cunoaşte deci foarte bine, considerînd pe bună dreptate că o dramă ca a Mariei Precup nu poate fi localizată cu strictețe în vreun colț al țării, ea putîndu-se întîmpla oriunde.

Sosit în Stremț, te poți întreba ce au găsit realizatorii filmului în această comună, întrucît e mai „filmic" acest peisaj decît altele? Comuna are o organizare puțin ciudată: e întinsă de-a lungul şoselei, ulițele pornind din „drumul mare" nu merg prea departe şi nu întîlneşti de fapt ştiutul „centru" al aşezărilor rurale. Lăsînd o impresie de neterminat, de risipire haotică, comuna aminteşte trecutul, cînd oamenii erau legați de bucata de pămînt pe care o aveau — oriunde ar fi fost ea — şi-şi clădeau casa acolo, în singurătate, cu porțile închise, cu ferestrele zăbrelite.

Vizionînd materialul filmat am rămas cu totul impresionat de frumusețea severă a locurilor cărora, cu uşurință, nu le vedeam „şanse" în film.

Şi pentru că am ajuns la acest capitol, trebuie, mă grăbesc să spun — printre primii — ceea ce după premieră se va recunoaşte unanim: calitatea imaginii la *Dragoste lungă de-o seară* îl recomandă pe autorul ei, operatorul Nicu Stan, ca pe unul dintre cei mai dotați competitori într-un domeniu în care există talente viguroase. N-aş fi crezut cu o zi înainte, pe cînd călătoream într-un autobuz cu tehnicienii filmului, că tînărul cu chipul înnegrit de soare din fața mea poate să realizeze lucruri atît de mature, cu o siguranță de maestru. Nori halucinanți străbat, implacabili, peisaje văratice (nici dacă ar fi „desenați" — pe cer — aceşti nori n-ar fi fost atît de sugestivi), spicele au o legănare muzicală, iar chipurile oamenilor, brusc apărute pe ecran în prim-planuri desăvîrşit încadrate, continuă peisajul, unitatea arhitecturală a imaginii fiind astfel asigurată.



APRECIAT CA UN EXCELENT INTERPRET DE TEATRU, OCTAVIAN COTESCU VA DOVEDI — SÎNTEM SIGURI — CALITĂȚI REMARCABILE ŞI ÎN FILM.



CUNOSCUTĂ SPECTATORILOR DIN FILMUL MÎNDRIE, ILINCA TOMOROVEANU INTERPRETEAZĂ ÎN DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ UNUL DINTRE ROLURILE PRINCIPALE: ILEANA.

La rîndul lui, regizorul Horea Popescu încearcă — la al doilea film încredințat — modalități noi, verificări de mijloace, pe care le dorim fructuoase. Cum va fi noul film? Un rol capital îl au regia, montajul şi muzica, şi orice anticipare e neavenită. Fără prețiozități, mai alertă în desfăşurare, renunțînd la efecte teatrale şi la note bombastice, regia poate să realizeze un lucru remarcabil, ceea ce nu... (Uitasem. Horea Popescu m-a rugat să nu mai amintesc de... *Omul de lîngă tine*. Semn bun...)

Despre interpretare e mai greu să vorbim — deocamdată. Actori de mare talent ca Sandu Sticlaru, Silvia Popovici, Grațiela Albini, debutanți în film ca Octavian Cotescu, Gheorghe Oprina, Mircea Cojan, Traian Stănescu sau aflați la al doilea film, ca Ilinca Tomoroveanu, dau viață unui scenariu meritos.



CELE TREI SURORI DIN FILMUL SCRIS DE AL. IVAN GHILIA: GRAȚIELA ALBINI, SILVIA POPOVICI ŞI ILINCA TOMOROVEANU.

Decorurile vor fi semnate de Liviu Popa. Asistența de regie e asigurată de Mircea Iva, iar muzica de Liviu Glodeanu.

●

Pentru toți aceştia, tehnicieni şi actori, filmul e... o dragoste de-o viață!

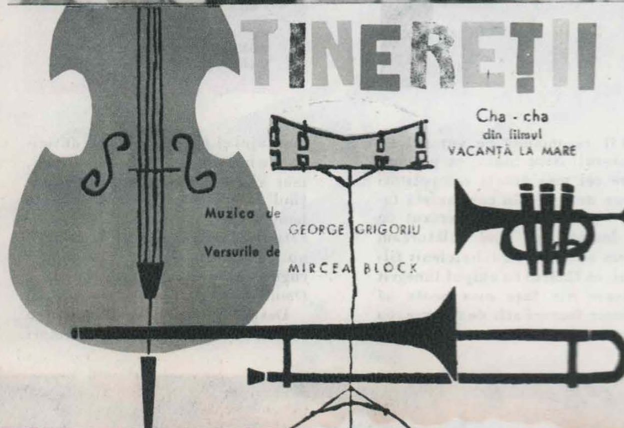
Gheorghe TOMOZEI

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.



SERENADA





DAR COMEDIA MUZICALĂ?

NOTA REDACȚIEI: Ca o continuare la discuțiile despre stadiul de dezvoltare a comediei cinematografice, începute cu prilejul mesei rotunde organizate de „Cinema" în nr. 4, publicăm un articol al regizorului Cezar Grigoriu.

E de prisos să mai vorbim despre marea însemnătate pe care o are cîntecul în viața unui popor. El exprimă sufletul poporului, dorințele lui, îl ajută în muncă, îi înfrumusețează odihna.

Dacă televiziunea, radioul, casa de discuri „Electrecord" au lansat și popularizat o serie de cîntece îndrăgite de oameni, consider că producția noastră cinematografică rămîne încă datoare la acest capitol.

Se pare că cele mai căutate emisiuni din programul televiziunii rămîn cele muzicale. Aici, datorită imaginii, cîntecul capătă altă valoare, acționează mai direct asupra spectatorului. Se știe că o serie întreagă de cîntece străine au intrat în țara noastră o dată cu filmele în care au fost cîntate. Enumăr cîteva: „Cinci minute" din filmul sovietic *Noapte de carnaval*, „Bella, bella, donna" din filmul german *Serenada străzii*, „Cîntecul măgărușului" din filmul maghiar *2×2 fac uneori cinci*, altele din filmul englezesc *Tinerii* etc.

Toate aceste cîntece și-au găsit locul numai în comedii muzicale, gen preferat al spectatorului nostru. Deși au fost realizate unele comedii în care au existat și cîte un cîntec, acestea nu au fost comedii muzicale, ci comedii cu muzică. Sînt sigur că în intenția regizorului exista dorința de a lansa cîntecul din filmul realizat de el. De asemenea cîntecele au fost iscălite de compozitori recunoscuți ai genului: Ion Vasilescu (*Băieții noștri*), Gherase Dendrino (*Pe răspunderea mea*), Gelu Solomonescu (*Nu vreau să mă-nsor*), Ianci Körössy (*Alo, ați greșit numărul!*), totuși aceste cîntece nu s-au lansat. Pentru ce?

Scenariile acestor filme nu erau construite *anume* pentru genul de comedie muzicală. Dar, probabil că s-a simțit nevoia și de muzică în film, și atunci au fost lăsate în scenariu așa-numitele „ferestre" pentru ca acolo să apară un cîntec sau două. Consider că atîta timp cît muzica nu este legată organic de dramaturgia filmului și nu are rolul de conducător al acțiunii, nu avem de-a face cu o comedie muzicală. Cîntecul poate fi un semnal pentru începerea unei acțiuni, intercalat în acțiune el capătă astfel și un rol dramaturgic. De aceea, cred că alegerea procedeelor dramaturgice într-o comedie muzicală este de mare însemnătate.

Eroii filmului își pot exprima sentimentele printr-un cîntec. Ei pot avea în film rolul de cîntăreți profesioniști de muzică ușoară, ca în filmul iugoslav *Turneul veseliei*, unde eroii — artiști profesioniști — au plecat într-un turneu plin de peripeții. Altă dată ei sînt numai cîntăreți amatori. Așa s-a întîmplat în filmul englez *Tinerii*, unde eroii, muncitori pe un șantier de construcții, făceau tot ce le era în putință pentru ca patronul șantierului să nu le dărîme baraca unde-și încropiseră un club. În filmul *Vacanță la mare*, doi dintre eroii filmului, plecați în căutare de soliști vocali, aud de la un balcon cîntecul „Serenada tinereții". În legătură cu acest film îmi permit o paranteză: Împreună cu H. Nicolaide, ne-am străduit să-l apropiem cît mai mult de genul comediei muzicale. Cu toate lipsurile lui, scenariul a fost inspirat din actualitate. Eroii filmului, studenți la arhitectură, erau cîștigătorii unui concurs al orchestrelor studențești de muzică ușoară. Pentru efortul depus, conducerea institutului a hotărît — drept răsplată — deplasarea întregii orchestre în timpul vacanței la munte sau la mare. Un asemenea episod s-a întîmplat în realitate.

Poate că absorbiți de căutarea materialului pentru realizarea situațiilor comice, distractive, am scăpat din vedere principalul: claritatea conținutului, sensul ideologic al comediei muzicale. Totuși nu pot fi de acord cu unele afirmații făcute la masa rotundă a revistei „Cinema" în legătură cu acest film:... șablon al vechilor comedii dintre cele două războaie mondiale asezonate într-un peisaj nou".

Dar să revenim la problema procedeelor dramaturgice în comedia muzicală. Unii scenariști își construiesc astfel filmul încît să poată vehicula o singură melodie. Astfel, gîndesc ei, cîntecul va fi preluat mai ușor de către marele public. Personal, sînt pentru utilizarea mai multor melodii într-o comedie muzicală.

Regizorul are un rol primordial în lansarea unui cîntec. De felul cum va ști el să-l „decupeze", să-l filmeze, depinde succesul la public. De multe ori spectatorii își aduc aminte de o melodie datorită locului în care ea a fost cîntată, deci datorită imaginii.

Comedia muzicală cere de la regizori, dramaturgi, actori, o măiestrie deosebită, multă experiență în creație. Ei trebuie să știe să sesizeze, să surprindă aspectele de viață care pot stîrni hazul și să le transpună pe ecran. Și aici, problema cea mai importantă în momentul de față este problema scenariului. Avem scriitori cu talent și cu mult simț al umorului. Mă gîndesc la autori ca Tudor Mușatescu, Aurel Baranga, Al. Mirodan, Nicuță Tănase și alții care au scris pentru scenele teatrelor noastre comedii mult gustate de public. Nu înțeleg de ce acești autori, atunci cînd au colaborat cu cinematografia, nu au dat rezultate dintre cele mai bune.

Probabil că, așa cum spunea regizorul Vitanidis la masa rotundă, „Ei nu se pasionează suficient de acest gen". Acest lucru se resimte în producția noastră. Remarca scriitorului Al. Mirodan este edificatoare: „Dacă desenul animat, de pildă, e considerat un gen specific, de ce n-ar fi tratată ca atare și comedia la studioul «București». Comediei i se cuvine o considerație deosebită."

Cezar GRIGORIU

La ordinea zilei: SCENARIUL

Capacitatea de a exprima prezentul

cinema
DISCUȚII

Problema principală a scenaristicii noastre cred că este reflectarea expresivă (expresiv estetică) şi interesantă (interesant umană) a realităţii noastre socialiste. Nici o cinematografie — artă proaspătă, neîmplinind nici un secol de existenţă, dar cucerind rapid cea mai largă circulaţie mondială —, nici o şcoală cinematografică naţională nu s-a impus lumii, nu a obţinut universalitate decît prin capacitatea cu care a exprimat prezentul poporului ei. E axiomatic — şi exemplele ar fi inutile. Şi nici o altă artă n-a justificat mai pregnant *trecutul* ca parabolă a *prezentului* cum a făcut filmul (*Alexandr Nevski*, *Jeanne d'Arc*, *Ivan cel Groaznic*). Pe ecran — mai mult decît pe pagină sau pe pînza tabloului — trecutul golit de dramatismul zilei, de implicaţiile contemporane, plictiseşte, sforăie şi cade repede în ridicol, exact ca în marile supraproducţii consacrate mongolilor, tătarilor, cartaginezilor, pe drept ucigător ironizate de Eugen Barbu şi de către alţi tovarăşi. Nicăieri nu întîlneşti ca acolo o demonstraţie mai plină a zădărniciei „general-umanului" necurentat de tensiunile omului de azi. Pot crede că despre haiduci e posibil un film „frumos", inclusiv cu un mesaj „omenos", dar oricînd prefer, chiar dacă nu ajunge la o „filozofie a păcii", o comedie contemporană ca *Bomba* lui Gopo. Totuşi, chiar cînd se admite, fără amendamente, ideea primei noastre fraze, apar — mai ales în ultima vreme — manifestări de neîncredere în capacitatea cinematografiei de a reflecta, cu forţele ei proprii, realitatea noastră socialistă. Aşa se explică afirmaţiile făcute cu toată convingerea, cu „o veche convingere", după care „filmele cele mai bune se fac (din punct de vedere al scenariului) după opere literare". Afirmaţia e împărtăşită, probabil, de mulţi — dovadă febra cu care se fac acum ecranizări la noi după literatura bună şi foarte bună, dar cred că ea merită discutată (fără harţag şi fără prea multă vervă polemică superficială) în contextul luptei pentru o actualitate profundă în filmul nostru. Mitul „literaturii" în film merge pînă la visul unor scenarii scrise de Shakespeare, dar eu mă întreb, pînă atunci, ce ne dă dreptul să-i dăm ca sprijin cinematografiei — literatura? Cel mai bun film romînesc din ultimii ani — *Lupeni 29* — are la bază un scenariu original cinematografic. Lista celor mai bune filme ale lumii nu cuprinde nici o ecranizare după o mare operă literară. Şi invers: nu se poate cita nici o operă literară de prim rang care să fi dat naştere la un film mare, de neuitat. (Din nou, nu pierd spaţiul cu exemple.) Şi e normal. E una din cele mai limpezi dovezi ale forţei artistice *independente* (nu zic specifice, nomina odiosa) de care e capabil filmul. Noaptea de la Borodino a lui Andrei Bolkonski n-o poate realiza nimeni pe pînză ca în Tolstoi — ea poate inspira încercări — utile în a ne menţine contactul cu opera literară, atotcopleşitoare.

Deopotrivă, trezirea lui Charlot dimineaţa, în braţele statuii prosperităţii (*Luminile oraşului*) nu-şi poate găsi echivalent literar. Şi încercaţi să transcrieţi literar scheciul lui Stan şi Bran — *Vînzătorii de brad*, de pe vremea cînd comedia era rege! Ce ar putea să ne dea hîrtia, ce s-ar putea închega în *cuvinte* din *imaginile* acelea nemaipomenite, pîlpîind 10 minute pe pînză? Cinematografia datorează foarte mult tuturor artelor, dar ea îşi plăteşte această datorie devenind de sine stătătoare, spre bucuria celor 9 muze (şi spre oarecarea tristeţe a cîtorva literaţi); ea şi-a creat şi îşi creează artiştii ei, limbajul ei (Eugen Mandric, în discuţia revistei „Cinema" despre scenariu a fost nedrept de neatent la demonstraţia lui Iulian Mihu, ce-i drept uşor deplasată în abstractism), felul ei propriu de a transfigura şi inventa, romanul ei (*Rocco*), nuvela ei (*Dragostea lui Alioşa*), cu o personalitate care mă face să cred că în curînd n-ar fi exclus să citim cărţi scrise după filme? Nu e oare semnificativ că mari cineaşti de la Antonioni la Romm, Tarkovski, Gopo au ajuns la concluzia că organizarea literal-teatrală a subiectului, a emoţiei nu mai convine filmului? Nu dintr-un „specific" enigmatic şi greu de pătruns, cinematografia nu mai poate călca pe teritoriul călcat o dată de literatură, ci pur şi simplu fiindcă avem de-a face cu două arte independente, structurate diferit. Ceea ce a modelat odată Tolstoi, Balzac, mai departe Shakespeare, mai aproape Caragiale, şi mai aproape Şolohov sau Faulkner e bun modelat, definitiv ca o lege, cineastul — oricît i-ar iubi şi ar învăţa de la ei — nu mai are ce modifica, interpreta, echivala, decît cu preţul unui ilustrativism mai mult sau mai puţin inspirat sau al unei imaginerii mai cursive sau nu (totdeauna amendate de public, cu acelaşi faimos: dragă, dar nu se compară cu cartea!). Şi pe urmă literatura e deja un extras estetic al realităţii. Cinematograful — ca artă deplină — nu poate fi un extras al extrasului, căci aici, în artă, nu sîntem într-o rafinărie... Doar dacă acceptăm riscul să rupem filmul de contactul direct cu realitatea vie — hrana oricărei creaţii — oferindu-i o hrană artificială, mai bine zis: mestecată deja... Aceste argumente ale mele devin mai grele, cred, discutate strict în realitatea noastră cinematografică. Fireşte, literatura noastră a înregistrat succese mai substanţiale decît filmul în reflectarea luptei pentru socialism; e sigur că ecranizarea unor asemenea opere literare izbutite poate ajuta — în clipa de faţă — studioului „Bucureşti" în îndeplinirea sarcinilor sale, dîndu-i un material solid finisat, încercat la presiunea exigenţelor; evident, vom înregistra experienţe fertile. Dar în perspectivă — cea mai imediată, nu a deceniilor — literaturizarea scenaristicii noastre (indiferent de „echivalentul filmic" la care ar ajunge) poartă în ea echivalentul efectelor „teatralismului" pe platou. (Cu ce insistenţă au cerut criticii noştri alungarea „teatralismului" din film, cît de neplăcut frapaţi au fost de imixiunea acestei „arte surori" pe teritoriul filmului! Să aibă „literatura" drepturi familiare mai mari decît teatrul? Vezi şi Robert Bresson: „Cînd se va înţelege că teatrul şi filmul sînt incompatibile?")

Ceea ce-i trebuie azi filmului nostru — după părerea mea — este un contact viu, *nemijlocit*, corp la corp, cu realitatea noastră socialistă; s-o modeleze el, cu mîinile lui, să-şi umfle plămînii cu aerul ei foarte tare (iertaţi-mi aceste metafore animiste; sînt necesare, şi în fond totu-i ce se petrece între metafore!) să fie străbătut din cap pînă în picioare direct de fiorul ei voltaic. Să capteze — artistic — marea dezinvoltură a vieţii. A pune între el şi viaţă, acum, tocmai acum, literatura înseamnă a-l întoarce spre livresc, în cel mai exact sens al cuvîntului, a-l supune la un efort ciudat de a recrea eroi, viaţă, sensuri create o dată, deja încărcate de acea artificialitate inerentă în procesul artistic, oprindu-l să mai investigheze, să descopere, să creeze proaspăt, nou, personal. (Tolstoi spunea nemulţumit celor care scriau fără să ia un contact direct cu realitatea: „Asta cred că ai citit-o pe undeva!")

Sînt filme de-ale noastre, îmi spunea un prieten cunoscut prin observaţiile sale exacte, în care nici măcar locomotivele nu şuieră natural, ca să nu mai vorbim de felul cum eroina traversează strada...

Ştiu că regizorii studioului „Bucureşti" — oameni ai ficţiunii — privesc cam de sus pe cei de la „Sahia" — prizonierii „viziunii reporiceşti" (ca în literatură!). Dar trebuie să spun că banda sonoră prinsă „în direct" a documentarului de mare succes *Casa noastră ca o floare* a constituit în ultima vreme cel mai senzaţional eveniment la care a asistat publicul nostru vizionînd un film romînesc. Lumea asculta captivată — ca la o producţie „de tensiune", cu „suspense" — cum pe pînză oamenii vorbesc natural, căutîndu-şi cuvintele, repetînd de două ori o propoziţiune, departe de „literatură", de replica construită, totul căpătînd senzaţia de viaţă plină, captată direct, după care duce dorul filmul nostru de lung metraj „jucat". Era un simplu documentar, de acord, exemplul e „minor" — mi se va spune —, dar cine are urechi trebuie să audă, căci, la urma urmei, centrul nervos al auzului e tot pe scoarţa cerebrală.

Ne trebuie *filme* bune despre prezentul poporului nostru! Vreau să subliniez nu numai grafic: *filme!* — pentru a-mi arăta dezacordul cu Eugen Barbu care cere cu impacienţă: Filmul! „Unde-i filmul despre...? Unde-i filmul asupra..." Cerinţa — în contextul stilului său totdeauna imputativ — sună frumos, dar, obiectiv, nu ştiu cît e de cugetată; cu o maximă înţelegere, socotesc apelul la „Filmul despre..." drept o dorinţă spre capodoperă; toţi dorim cinematografiei noastre capodopere, toţi cei care lucrăm cu studioul „Bucureşti" am vrea să creăm capodopere de scenarii, dar mă îndoiesc că drumul spre atingerea acestui miraj al artei trece printr-o realizare (sau dorinţă expresă de realizare) a unor „Filme-totale", a „Filmului — articulat — despre..." E o eroare în înţelegerea raportului dintre artă şi viaţă. Stendhal — acest mare cineast dinaintea inventării filmului (vai, ecranizările după „Mînăstirea din Parma" şi „Roşu şi Negru"! — deşi n-ar trebui să spun „vai", ci să mă bucur ca la argumente în plus la cele afirmate mai sus despre relaţia film-roman), Stendhal a numit „Roşu şi Negru", „Cronica anului 1830". Am citit un studiu care demonstra cîte „probleme" ale anului acela au fost lăsate „pe din afară" în povestea lui Sorel — de Renâl — de la Molle; totuşi — conchidea studiul — nimeni nu neagă că în povestea aceea „restrînsă" — ca orice poveste de amor — zvîcnea întreaga problematică a timpului. Cum credeţi c-ar face Stendhal „cronica anului 1963"? Arta — spune desăvîrşit Călinescu — e „particularul gravid de universal"; în „Filmul — articulat — despre..." nu sînt oare premisele unui avort? În schimb, realizarea a multor filme — vii, acute, într-un cuvînt: bune —, „restrîngerea" (fără a absolutiza, păstrînd proporţiile) la scurtul metraj artistic (echivalent al schiţei), la formula „filmului-scheci" (cum vrea să facă Mirel Ilieşu un film din 4—5 schiţe concentrate în jurul zilei de salariu, colaborînd cu forţe scriitoriceşti ca Velea, Fănuş Neagu, Mandric), concentrarea pe „filme-portret" (unde arta de sugestie a unui scriitor ca Eugen Barbu şi-ar găsi un teren foarte propice) etc. etc. ne-ar duce, cred, la o efervescenţă din care nu vor întîrzia să apară şi capodoperele, şi filmele de mare valoare (fiindcă, se ştie, viaţa numai printre capodopere are şi ea monotoniile ei). Mă gîndesc deci la o tratare *intensivă* a prezentului, la crearea a multor filme care să-şi propună să spună mult despre azi, fără a se ambiţiona să spună totul...

Cu siguranţă că aşa am avea o imagine globală sau cel puţin plină a muncitorului, a colectivistului, a intelectualului, cu mult mai reuşită decît cea spre care ar tinde un singur „Film-total".

Radu COSAŞU

pe ecranele ital











IERI, AZI ŞI MÎINE, e titlul unui film care se toarnă pe străzile Romei, Neapolelui şi Milanului. Producătorul – Carlo Ponti – a reuşit să întrunească la acest film „marele terţet" italian: Vittorio de Sica în calitate de regizor, Sophia Loren şi Mastroianni în rolurile principale. Filmul îşi propune să descrie viaţa Italiei în trei puncte geografice şi în trei epoci diferite. Ieri e reprezentat de Neapole, azi, de Roma, mîine de Milano. Sophia Loren interpretează într-unul din scheciuri rolul unei doamne din epoca pretinsului „miracol economic". Scenariul acestui film, aflat încă în lucru, e semnat de Eduardo de Filippo şi Cesare Zavattini.

●

ALL'ARMI, SIAMI FASCISTI (*La arme, sîntem fascişti!*), filmul, realizat de Lino Micciche, Lino del Fra şi Cecilia Mangini, face istoria fascismului în Italia.

„Ne-am hotărît să realizăm acest film – declară Lino Micciche — încă din 1960, după evenimentele furtunoase din Genua, unde oamenii muncii s-au ridicat împotriva iniţiativei neofasciştilor de a organiza în acel oraş congresul partidului lor..." Realizat după un lung şir de greutăţi impuse de oficialităţi, cu documente autentice luate din arhivele cinematografice ale multor ţări, exceptîndu-se din păcate arhivele institutului Luce (posesorul unui bogat material filmat din epoca lui Mussolini) care a interzis celor trei cineaşti accesul la arhive, filmul *LA ARME, SÎNTEM FASCIŞTI!* a fost interzis de cenzură timp îndelungat. Premiera n-a avut loc decît la 25 aprilie 1962, ziua eliberării Italiei. Evenimentul a fost folosit de neofascişti pentru numeroase provocări la adresa publicului care umplea pînă la refuz sălile. În sudul Italiei, filmul nu a putut fi prezentat nici pînă azi. „Sîntem convinşi, îşi încheie Lino Micciche declaraţia făcută în „Les Lettres Françaises", că vom cîştiga lupta pe care o ducem de mai bine de doi ani".

VIRNA LISI, APRECIATA ACTRIŢĂ ITALIANĂ CARE JOACĂ ALĂTURI DE ALAIN DELON IN LALEAUA NEAGRĂ, FILMUL REALIZAT DE CHRISTIAN JAQUE.

liene





MAMMA ROMA

NUMELE LUI PIER PAOLO PASOLINI DIN NOU ÎN ACTUALITATE! TÎNĂRUL ROMANCIER ITALIAN, CARE A DEBUTAT CU STRĂLUCIRE ÎN FILM, A AVUT DE ÎNFRUNTAT, ÎNCĂ DE LA ÎNCEPUTUL ACTIVITĂȚII SALE CA REGIZOR, ÎMPOTRIVIREA CENZURII ȘI A OFICIALITĂȚILOR. RECENTA SA CONDAMNARE LA ȘASE LUNI DETENȚIUNE PENTRU CONTRIBUȚIA LA REALIZAREA FILMULUI ROGOPAG (SCHECIUL OSPĂȚUL) A STÎRNIT PROTESTE ÎN LUMEA ÎNTREAGĂ. FILMUL MAMMA ROMA, DIN CARE VĂ PREZENTĂM IMAGINILE ALĂTURATE, A FOST REALIZAT CU CONTRIBUȚIA ACTORILOR ANNA MAGNANI, ETTORE GAROFALO ȘI FRANCO CITTI.

DUPĂ LEOPARDUL DE VISCONTI, CLAUDIA CARDINALE, A TERMINAT DE CURÎND FILMUL FATA LUI BUBE, ECRANIZARE A ROMANULUI LUI CASSOLA (REGIA LUIGI COMENCINI).









IL MAFIOSO

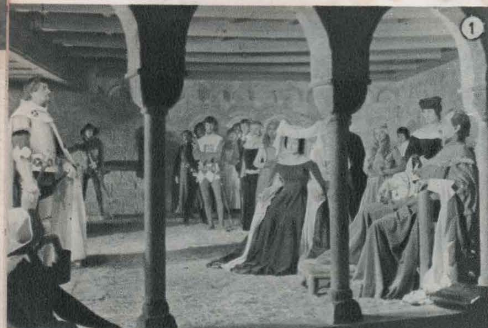
ÎN MAFIOSO, SPECTATORII ITALIENI AU PRILEJUL SĂ ADMIRE DIN NOU MARELE TALENT COMIC AL LUI ALBERTO SORDI, CUNOSCUT ȘI DIN CAPODOPERA LUI MONICELLI MARELE RĂZBOI. EROUL ACESTUI FILM E UN SIMPLU FUNCȚIONAR VENIT PENTRU CÎTEVA ZILE ÎN SICILIA, CENTRUL ACTIVITĂȚII ORGANIZAȚIEI TERORISTE „MAFFIA". PERIPEȚIILE SALE PLINE DE UN HAZ TRAGIC CONSTITUIE FIRUL EPIC AL FILMULUI REGIZAT DE ALBERTO LATTUADA.

cinema
PROFIL

Aleksander FORD

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ PENTRU CINEMA





1-2-3. FILMUL CAVALERII TEUTONI E O ECRANIZARE DUPĂ SIENKIEWICZ, REALIZATĂ ÎNTR-O MONTARE URIAȘĂ, CU SCENE DE MASĂ MEMORABILE. SCENA RIUL: JERZY STAWINSKI ȘI ALEKSANDER FORD. IMAGINEA: MIECZYSLAW JAHODA. ÎN DISTRIBUȚIE: MIECZYSLAW KALENIK, GRAZYNA STANISZEWSKA ANDREJ SZALAWSKI ȘI LUCYNA WINNICKA.



4. CEI 5 DIN STRADA BARSKA, O ALTĂ CREAȚIE DE MARE CLASĂ A LUI FORD, A DOVEDIT STRĂDANIA REGIZORULUI DE A DEZBATE PROBLEME DE ACTUALITATE. ÎN DISTRIBUȚIE: TADEUSZ JANCZAR, ALEKSANDRA SLASKA, TADEUSZ LOMNICKI ȘI MIECZYSLAW STOOR.

5. ÎN ACESTE CANALE DIN SUBSOLUL CAPITALEI POLONEZE S-AU TURNAT ULTIMELE SECVENȚE ALE STRĂZII HOTARULUI.

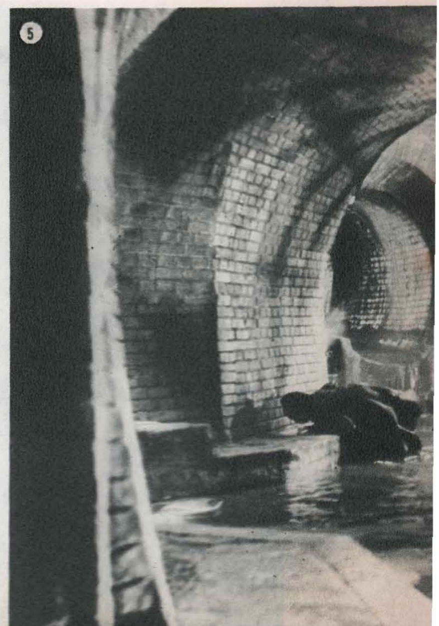




Poziția lui Ford în cinematografia polonă a fost comparată cu poziția lui Vsevolod Pudovkin în filmul sovietic sau a lui John Ford în cel american. Analogiile acestea sînt însă eronate, dacă nu de altceva, cel puțin prin faptul că istoria filmului în Polonia amintește prea puțin istoria filmului din U.R.S.S. sau S.U.A. Iar silueta lui Ford nu poate fi schițată dacă nu va fi proiectată pe un fond istoric mai larg.

S-ar cuveni să începem cu un tablou sumbru, tablou pe care-l prezenta cinematografia polonă înainte de 1939. Nu-i vorba de cantitate: atunci se turnau anual 20 de filme, nu cu mult mai puțin ca azi. Dar în tabloul general al cinematografiei mondiale înainte de 1939, Polonia era literalmente inexistentă, iar în țară, pe fondul altor domenii artistice, filmul polon era sinonim prostului gust, al micilor ambiții și al diletantismului în domeniul formei.

Totuși și atunci, departe de negustorii de cultură cinematografică, germinau talente care credeau că filmul poate fi o artă și un mijloc de a transfigura conștiința omului. În special puțin numeroasele — cîteodată semi-legale — proiecții ale filmelor revoluționare sovietice influențau puternic discuțiile tineretului. În anul 1930 s-a creat Asociația amatorilor de filme artistice „Start". Deviza ei era „lupta pen-





tru un film de utilitate socială", fenomen pe care ecranele poloneze nu-l prea cunoșteau. Ford era un activist convins al „Start"-ului și — de pe atunci — un regizor independent (realizînd, între altele, scurt metrajul despre Lodz *Pulsul Manchesterului polon*, accentuînd asupra contrastelor sociale stridente ale acestui oraș industrial). În anul 1932 a fost creat răsunătorul film *Legiunea străzii*, cea mai remarcabilă realizare a cinematografiei polone dinainte de război, un succes al orientării sociale, realiste. Istoricii filmului spun despre acest film că este o operă a neorealismului „ante litteram". Emoționantă, istoria solidarității vînzătorilor de stradă era departe de melodramele salonarde și de farsele plate ale acelei epoci. Cititorii săptămînalului de mase „Kino" au distins filmul cu Medalia de aur.

În timpul războiului, Ford se găsea în U.R.S.S. Cînd au început să se formeze acolo detașamente militare de luptă împotriva năvălitorilor germani, el a creat o avangardă militară a filmului polonez care întovărășea cu fidelitate detașamentele, deschizîndu-și cea mai scurtă cale spre patrie. O operă personală a lui Ford — regizorul a făcut, în 1944, emoționantul *Maidanek*, reportaj autentic din lagărul hitlerist al morții — a fost realizată la numai cîteva ore după eliberare.

Avangarda cinematografică a devenit baza cinematografiei polone, iar șeful ei se afla nu numai în fața unei industrii cinematografice antebelice distruse, dar și în fața necesității de a căuta noi modalități de exprimare artistică.

În anul 1948, Ford realizează *Strada hotarului*, o epopee largă și patetică a tragediei ghettoului varșovian. Ca și cum ar reveni la mediul copiilor străzii înfățișat în *Legiunea străzii*, regizorul prezintă evenimentele istorice prin optica tinerilor și a solidarității lor, care se opune mașinii hitleriste. Un ușor sentimentalism, o schițare convențională a unor siluete, vorbeau de reminiscențe ale simplismului antebelic, dar în același timp *Strada hotarului* purta anumite caracteristici ale stilului fordian, pe care el însuși l-a caracterizat: „o creație aspră, de un realism romantic". Deci: o importantă tematică socială, reliefarea contrastelor sociale, căutarea unei expresii puternice în luminarea și plastica tabloului, emoție a mișcării.

Strada hotarului, precum și alte două filme ale foștilor membri ai „Start"-ului": *Ultima etapă* (Jakubowska) și *Orașul nesubjugat* (Zarzycki) au impus pentru prima oară cinematografia polonă atenției mondiale. Opinia generală consideră aceste trei realizări ca pe o avangardă a filmului polonez.

În anul 1952 apare *Tinerețea lui Chopin*, indiscutabil o operă de mare cultură, detașîndu-se categoric de alte pelicule similare cu caracter biografic, poloneze sau străine, prin fotografia lui stilizată în mod romantic și prin „impregnarea" imaginilor cu muzică.

Doi ani mai tîrziu, Ford atacă o temă contemporană, ecranizînd o lucrare fără strălucire a lui K.Kozniewski, *Cei 5 din strada Barska*. Se întîmplă cîteodată că o poveste banală poate prilejui un film remarcabil. *Cei 5*... premiat la Cannes cu Premiul internațional se pare că este cea mai bună realizare a lui Ford. Evocînd problema delincvenței tineretului de după război — problemă ridicată cu un conștiincios pesimism de către Bunuel, de Sica, Cayatte — Ford a reușit să imprime povestirii un dur optimism, credința în sănătatea morală a omului.

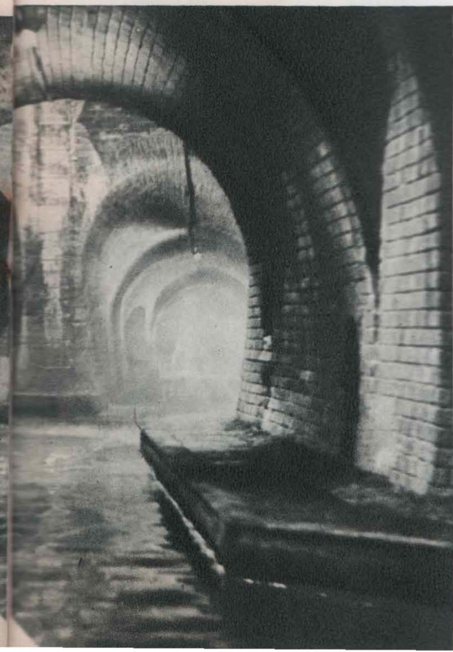
Imediat după premiera filmului *Cei 5 din strada Barska* au intervenit în viața filmului polonez schimbări importante. S-au format șapte grupe de creație realizatoare de filme. Cu Ford, devenit conducătorul uneia din grupele de creație, nu se prea împăca generația aparținînd așa-numitei „școli poloneze": Munck, Kawalerowicz, Has, Kutz. Maturului regizor i se reproșa (mai mult sau mai puțin direct) că stilizează, că exagerează din punct de vedere al efectului, că adesea falsifică realitatea pentru a-l șoca pe spectator. Dar în același timp erau cu toții de acord că lucrînd „cu" Ford sau „contra" lui Ford, ai mult de învățat de la veteranul filmului polonez.

De altfel, Ford însuși recunoaște că observațiile tinerilor sînt juste cînd vorbesc despre stilul său: „Mi se pare că tablourile din film, așezate în secvențe translucide, netede și legate consecvent nu ar da o viziune poetică justă a realității. De aceea, în mod conștient, introduc contraste, sparg ordinea normală, mă rup de o anumită facilitate și banalitate a narațiunii. Țin să mențin spectatorul încordat prin efecte neașteptate și prin utilizarea de schimbări bruște."

În ultimii ani Ford a realizat un film monumental, *Cavalerii teutoni* după Sienkiewicz. Regizorul, păstrînd adevărul ficțiunii literare cît și pe cel al ultimelor cercetări istorice, a reactualizat sensul operei, care a devenit un avertisment împotriva renașterii fascismului german.

Pare ciudat, dar Ford, maestrul cinematografiei poloneze, n-a dat în decursul celor 20 de ani decît 4 filme de lung metraj! Filme remarcabile, deosebite, dar... numai 4. Totul ne îndreptățește să credem că ultimul său cuvînt n-a fost încă rostit și că următorii ani pot să aducă din partea lui Ford mari surprize.

Jerzy PLAZEWSKI





● **GEORGE GRIGORIU**, fecund compozitor de muzică ușoară, autorul succeselor „Chemarea mării", „Mandolina mea", „Te iubesc așa cum ești", „Valea Prahovei" (și mai ales să nu uităm coloana sonoră a filmului Vacanță la mare) a înregistrat, pe un „mic format" de 33 t.m. (EDC-399), la casa de discuri „Electrecord", ultima sa melodie „Spre soare", prezentată astă-vară în cadrul „Primului festival național de muzică ușoară". Melodicitatea cîntecului, orchestrația originală, cuceresc de la primele turații ale discului...



● **MARGARETA PÎSLARU**, actriță de film... cu vechime (vezi scurt-metrajele muzicale realizate la televiziune), cîntă twistul „Cum e oare?". Muzica e scrisă de Florin Bogardo, iar textul de Madeleine Fortunescu. Melodia: antrenantă și originală, textul: inspirat și cu... audiență la public, solista: în voce și foarte... discogenică. (EDC-396)...

● **CONSTANTIN DRĂGHICI**, excelent tenor, dotat parcă anume pentru muzica ușoară contemporană, înregistrează, într-o formă mai bună ca oricînd „Oglinzile mării", un twist lent de Eugen Teger (EDC-399)...

● **MUZICA DIN FILMUL TINERII** este prezentă pe discul EDC-361 numai prin melodia „Young ones", cîntată de Roxana Matei...



● **GEORGE BUNEA**, a cărui scurtă apariție în filmul Omul de lîngă tine a surprins plăcut, cîntă pe un „17 cm" melodia „Inelus", un medium-fox de Jancsi Körössy, cu vervă și... voce. (EDC-398)...

● **LUIGI IONESCU ȘI NICOLAE NIȚESCU**, împreună pe același disc (EDC-398), interpretează... separat „Cîntă și dansează tinerețe" de E. Teger și, respectiv, „Te caut" de Florentin Delmar...



● **AURELIAN ANDREESCU**, o voce surpriză, cu nerv, cîntă pe discul EDC-397 două excelente piese de muzică ușoară: twistul „În tot ce e frumos pe lume" de Elly Roman și „O melodie dintr-o mie" un madison de H. Mălineanu...

● **„SOARELE E-NDRĂGOSTIT"**... de Mamaia. Un cha-cha-cha-twist de Dinu Șerbănescu, cu haz și melodie, de care și noi ne putem... îndrăgosti. (EDC-396)...



● **VACANȚĂ LA MARE** — comedia muzicală bine cunoscută publicului nostru — putea prilejui editarea unui disc care să cuprindă cele mai bune melodii din film. Din păcate nu s-a realizat așa ceva...

● **ROXANA MATEI**, cu umor estival și vervă tinerească, publicitară am putea spune (în bunul sens al cuvîntului), ne trimite... „Ilustrate" (un boogie de Radu Șerban) pe calea discului EDC-896 ...

● **COLECȚIA „MUZICA DIN FILME PE DISC"** nu există, încă, în planul de producție al casei noastre de discuri. Și cît de necesară ar fi!...





(1) ACTRIŢA HELAN ÎNTR-O SCENĂ DIN FILMUL INIMA ESTE UN TEMPLU.

(2) UNUL DINTRE CEI MAI POPULARI ACTORI INDIENI, PREMNATH, ÎN FILMUL PATHAN (REGIA: KHAN ATTAULLAH KHAN).

ni se scrie din Praga

cinema

CORESPONDENŢA

ni se scrie din Delhi

În studioul din Praga pentru filmele de desen animat şi de păpuşi s-a născut primul film cehoslovac de desen animat pe ecran lat, *Ratiune şi Sentiment*. După succesele anterioare ale lui Jiri Brdecka, de pildă. *Atenţiune!...*, *Defecţiunea nu este din vina difuzorului dumitale*, *Omul sub apă* şi altele, acesta din urmă reprezintă un fapt deosebit, povestit într-o formă neobişnuită. Jiri Brdecka îşi dă osteneala să îmbine un subiect din secolul XVIII cu problemele speciale ale actualităţii şi într-o oarecare măsură şi cu discuţiile recente asupra sentimentului în acest secol al mecanizării.

„Este o poveste aparte", istoriseşte Jiri Brdecka, despre începuturile filmului, „Mai întîi a fost numai un gînd vag, parcă o grădină pariziană s-ar plimba condusă de mîna unui vrăjitor. Din păcate, n-am avut niciodată nici cea mai mică idee la ce ar putea folosi această inspiraţie. Abia mai tîrziu a venit ideea conţinutului, cearta dintre două principii fundamentale ale caracterului omenesc, *Raţiunea* şi *Sentimentul*. Aceste două principii trebuiau să fie personificate de doi grădinari. Dar cînd mi-am dat seama că şi muzica va avea un rol excepţional, am înlocuit personajele cu o partitură muzicală: domnul cu perucă şi ochelari — acesta era raţiunea, şi un arlechin pastoral — acesta era sentimentul".

Acest film de desen animat în culori, pentru ecran lat, reprezintă un moment deosebit în producţia cehoslovacă a genului. El este un balet-pantomimă care se sprijină, în egală măsură, pe dans şi pe muzică. Muzica lui Jan Bedrich se bazează pe prima parte a menuetului lui J.L. Dusiks, un compozitor din secolul XVIII. Bedrich tălmăceşte spiritul acelei vremi fără a o imita însă.

Un colaborator apropiat al regizorului a fost talentatul şi originalul artist Zdenek Seydl, căruia prelucrarea decorativă a temei i s-a potrivit ca o mănuşă. Majoritatea filmelor de desen animat se realizează pe un decor de fundal care rămîne neschimbat pînă la sfîrşit. Aici însă, de multe ori, fundalul se schimbă şi se animează o dată cu personajul. Aceasta a cerut o muncă anevoioasă şi precisă din partea animatorilor, care au reuşit pînă la sfîrşit să învingă însă toate greutăţile. Domnul Raţiune, care cîntă la fagot, ar vrea ca totul în jurul lui să se preschimbe conform unor forme geometrice precise, după principiul „ORDINE"; în schimb, sentimentul transformă lumea Domnului Raţiune cu ajutorul flautului la care cîntă. Peisajul lui este plin de tonalităţi, siluete colorate şi se preface într-un adevărat labirint de arbuşti, flori şi nori care se amestecă şi se contopesc. Dar această abundentă bogăţie de sentimente tulbură echilibrul indispensabil şi desigur că ar duce la o catastrofă dacă nu ar fi oprită de intervenţia categorică a Domnului Raţiune... Abia duetul de împăcare al ambelor principii restabileşte forma exactă a naturii şi totul se sfîrşeşte cu un balet-apoteoză, cu un desăvîrşit acord în „pas-des-deux" al Domnilor Raţiune şi Sentiment.

Dacă vorbeşti cu Jiri Brdecka, atunci ajungi în mod obligatoriu la întrebări privitoare la arta filmului în lume şi îndeosebi la cele de desen animat, iar fără să vrei te trezeşti discutînd probleme de filozofie. În acelaşi timp întrebările se leagă şi de întreaga creaţie artistică a lui Jiri Brdecka.

Regizorul-animator nu caută forme învechite pentru filmele sale. El este o personalitate artistică cu o gîndire profundă şi cu multă experienţă. *Raţiune şi Sentiment* aparţine acelor opere care descoperă genului noi posibilităţi.

Alena TILLOVA



(3) RADENDRA KUMAR (ÎN STÎNGA) ÎN FILMUL INIMA ESTE UN TEMPLU.

(4) SHASHIKA — TÎNĂRĂ ACTRIŢĂ DIN DELHI ÎN FILMUL GUMRAH REGIZAT DE B.R.CHOPRA.





Anul 1962 a însemnat în general o depresiune în industria cinematografică indiană. Au fost începute puţine filme noi, faţă de producţia trecută (aproape cu o sută mai puţin decît în alţi ani) au fost terminate însă multe altele, începute mai demult. După majorarea impozitelor în cinematografie, producătorii cu capitaluri mici au dispărut aproape cu totul, aşa că în anul 1962 producătorii indieni puteau fi număraţi pe degete. S-a creat astfel un gol în industria cinematografică. „Stele" cunoscute pentru onorariile fabuloase pe care le primeau de-abia găseau de lucru. Apărea perspectiva ca actorii să-şi piardă experienţa, iar cei care găseau de lucru erau siliţi să interpreteze — în majoritatea cazurilor — roluri facile în pelicule cu caracter comercial. A rezistat totuşi preocuparea cîtorva creatori indieni de a se apropia cu interes şi căldură de probleme care să oglindească viaţa ţării. Aceste producţii realiste s-au bucurat de un succes de public deosebit. Cele mai remarcabile dintre ele sînt: *Rakhi*, care descrie viaţa unei surori de caritate, *Bees Saal Baad* (*După douăzeci de ani*) o melodramă captivantă şi *Dharamputra* care vorbeşte despre unitatea dintre adepţii religiilor hindi şi musulmane, o problemă naţională importantă în India. (În timpul dominaţiei engleze, conflictele dintre aceste două grupări aţîţate de colonialişti au tulburat pacea şi au oprit mersul înainte al poporului indian timp de peste o sută de ani). *Dharamputra*, film realizat de B. R. Chopra, a primit din partea criticilor indieni Diploma de merit. *Sujata* oglindeşte un episod din lupta pentru independenţa Indiei, *Anpadh* (*Analfabeta*) se ocupă de plaga analfabetismului în rîndul femeilor. *Maa Beta* e o poveste înduioşătoare despre dragostea şi sacrificiile unei mame pentru fiul ei, iar *Sahib Bibi Aur Ghulam* (*Stăpînul, stăpîna şi sclava*) descrie dragostea unei femei faţă de soţul ei, pentru care sacrifică totul; în *Stree*, film-color, este reluată clasica poveste a Sacontalei.

S-a realizat, de asemenea, ecranizarea nemuritoarei opere clasice a lui Prem Chand — Do Daan. Această operă clasică a fost tradusă pînă în prezent în 16 limbi. Filmul povesteşte viaţa simplă a unui ţăran indian.

Regizorii Chopra şi Guru Datt şi-au exprimat dorinţa arzătoare de a colabora cu cineaştii europeni, în special cu aceia din ţările de democraţie populară, deoarece aici găsesc ecou majoritatea problemelor noastre sociale.

În afara acestor filme cu puternic conţinut social, în India s-au mai realizat în acest an şi povestiri inspirate din mitologia hindusă, foarte apreciate de publicul nostru. Filmul cel mai bine realizat dintre ele mi se pare *Shiv-Parvati*, care descrie dragostea dintre zeul Shiva şi iubita sa, Parvati.

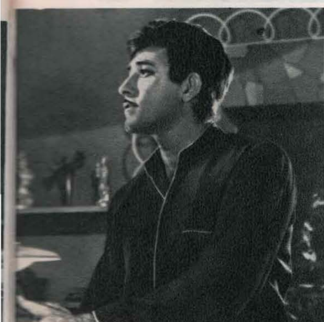
Una din cele mai emoţionante producţii cinematografice realizate în India în ultimii ani, *Taj Mahal*, transpune pe peliculă clasica poveste a iubirii nemuritoare a unui maharadjah pentru soţia sa.

La începutul anului 1963 a apărut pe ecran *Gehra Daag* (*Blestem cumplit*) care tratează problema foştilor deţinuţi. Un fost deţinut poate fi oare considerat drept un



membru al societăţii sau trebuie să mai sufere anatema şi după ce şi-a ispăşit pedeapsa? Tînărul regizor O.P.Ralhahn a încercat să dea un răspuns acestei întrebări. Un alt film realizat tot la începutul acestui an este *Dil Ek Mandir* care vorbeşte despre devotamentul femeii indiene.

Acestea sînt doar cîteva din filmele realizate la noi care, datorită calităţilor lor, pot reprezenta cu cinste ţara. Regizorii indieni, scenariştii, compozitorii de muzică de film şi actorii sînt dornici să colaboreze strîns cu cineaştii ţărilor socialiste, ţări în care filmul este considerat ca un mijloc menit să contribuie la educarea morală şi estetică a poporului.





Devendra KUMAR

un cineast în retragere?

Întîlnire cu JOHN GRIERSON

Dezmințind legenda „insularului britanic, flegmatic și rezervat" patriarhul și veșnic tînărul animator al Școlii documentariste engleze — în scurtă trecere prin București — se manifestă impetuos. Mai mult întreabă decît se lasă întrebat, discută și polemizează cu o ardoare juvenilă iar, uneori, execută „retrageri strategice" în spatele unei replici ironice. Pe scurt, temperamentul unui veritabil scoțian. (Pentru amatorii de date biografice, menționăm că s-a născut la Deanstown — Scoția în anul 1898; licențiat în științe sociale se ocupă în Statele Unite cu studii de estetică cinematografică, cercetînd, cu precădere, rolul educativ al filmului. Lui i se datorează, în 1927, traducerea și prezentarea în America a capodoperei lui Eisenstein *Crucișătorul Potemkin*. În 1929, reîntors în Anglia, debutează cu filmul documentar *Drifters*).

— Am colaborat apoi cu Robert Flaherty la *Industrial Britain* și cu Egdar Anstey la *Granton Trawler*. În prezent însă, vă rog să mă considerați un cineast „în retragere".

Un zîmbet complice al lui Jim Wahren, asistentul lui John Grierson în activitatea sa „necinematografică" actuală, ne confirmă impresia că replica nu trebuie luată „ad literam".

— Am venit în Romînia ca să-mi aleg un număr de scurt metraje pentru emisiunea „This Wonderful World" („Această lume minunată") pe care o realizez la Televiziunea din Glasgow. De două ori pe săptămînă, prin intermediul unui grupaj de filme achiziționate din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, căutăm să deschidem în fața spectatorilor o fereastră către frumusețile și tainele lumii în care trăim.

— Dar munca aceasta de însumare a scurt metrajelor e de fapt

ci
ne
ma
INTERVIU

„montaj", adică ceva foarte înrudit cu cinematograful...

— Numai că montajul e semnat de colegul meu care mă însoțește și aici, Wahren. Eu mă ocup de comentariu și de selectarea filmelor. Despre filmele vizionate în zilele petrecute la București e mai bine să dau cuvîntul entuziasmului lui Wahren, pentru a le sublinia calitățile.

WAHREN: M-a uimit nivelul profesional al scurt metrajelor romînești. Am văzut filme de genuri foarte variate și am avut o surpriză plăcută să constat că în acest domeniu, prea adesea bîntuit de diletantism și fanfaronadă, inspirația poetică nu exclude stăpînirea meșteșugului și probitatea artistică.

— Ne-ați putea cita cîteva titluri?

WAHREN: Ne-am oprit la zece filme, acoperind o gamă largă de genuri: *Allo-Hallo*, *Primăvara obișnuită*, *Letopisețul de piatră al Dobrogei*, *Geme și camee*, *Ursul Carpatin*, *Voronețul*, *Ceramica — artă milenară*, *În iureș de joc*, *Năică și Trandafirul cu petale de aur*.

GRIERSON: Dintre filmele menționate, descoperiri interesante caracterizează scurt metrajele cu personaje sculptate în lemn. În ceea ce-l privește pe Gopo, aștept o împrospătare a inspirației sale, capabilă să-l ducă pe un drum nou, neumblat.

— Din ceea ce ați văzut pînă acum, ați observat vreo trăsătură distinctivă a filmului documentar romînesc?

— Născut pe un pămînt cu străvechi tradiții de cultură, cineastul romîn are interes să cultive aceste tradiții, să le reînvie în ceea ce are spiritul latin mai prețios: claritatea și echilibrul, temeinicia și ideea perenității realizărilor umane. Filmul *Histria* sau *Letopisețul* par concepute în spiritul locuțiunii latine „sub speciae aeternitatis". Dar... mi se pare că încep să vorbesc ca un bătrîn. Și mie, de fapt, mai presus de toate, mi-e drag tineretul.

— Se știe că „aveți pe conștiință" promovarea unor serii întregi de realizatori de documentar sau desen animat pe care i-ați format în Anglia, Canada, Africa, Australia, Noua Zeelandă etc.

— Nimic nu-i mai plăcut decît să-i ajuți, să-i îndrumi, să-i lansezi pe cineaștii începători. Luna viitoare plec în Statele Unite să țin un ciclu de prelegeri și să-mi revăd cea mai plăcută pepinieră. E o școală de cineaști care, deși se află în statul California, nu are nimic comun cu Hollywood-ul și care promite multe surprize.

— În momentul de față se manifestă și în Anglia o mișcare cinematografică originală?

— Gruparea „Free Cinema" a valorificat unele din principiile puse la punct de generația precedentă, cea a așa-numitei Școli documentariste engleze. Experiența ei s-a desfășurat însă pe alte căi și inspirația e diferită, cu o tematică oarecum limitată. Dintre promotorii ei s-au afirmat apoi în filmul cu actori o seamă de cineaști talentați ca Jack Clayton, Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson. Realizările recente ale ultimilor doi, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* și *O viață sportivă*, onorează cinematografia britanică.

— Ce ați dori să transmiteți cititorilor revistei „Cinema" și cineaștilor romîni?

— Fiindcă sînt tineri, le-aș putea spune cineaștilor romîni că-mi sînt dragi cu toții. Și-un cuvînt de încheiere: *Esențialul e să facem filme bune!*

ANA ROMAN

ci
ne
ma
SECVENȚE





① DOUĂ „STELE" DE ULTIMĂ ORĂ: AGRADY ILONA ȘI KONCZ GABOR.

② EVA RUTTKAI CUNOSCUTĂ DIN FILMELE UN PAHAR DE BERE ȘI FLOAREA DE FIER.

③ MARI TÖRÖCSIK ÎN IDOLUL.



④ EROII FILMULUI IDOLUL: MADARAS JOSZEF ȘI KISS GABOR.

⑤ ÎN LEGARE ȘI DEZLEGARE, LATINOVITS ZOLTAN REALIZEAZĂ O ADEVĂRATĂ CREAȚIE.

⑥ EDIT DOMJAN ÎN LEGARE ȘI DEZLEGARE, UN FILM DE MIKLOS JANOS.





⑦ SZEGEDI ERIKA ÎN PENULTIMUL OM.



Film și tinerețe



Pe lîngă o oarecare dezordine în comportarea exterioară sau părul tuns într-un anumit fel și pantalonul strîmt, tînărul actor Alexandr Zbruev a adus în *Salut, viață!* imaginea interesantă a unui tip de „nouă generație", o aparență de superficialitate, dar în fond oglinda unui caracter complex și nu lipsit de romantism.

Se poate totuși încerca o polemică, un schimb de idei și de experiență cu generația celor douăzeci de ani de după ultimul război? În *400 de lovituri* al lui Truffaut, indolența părinților și nepăsarea societății îl duc la disperare pe micul erou, în *Războiul nasturilor*, al lui Yves Robert, obtuzitatea unei generații vitregește copilăria alteia, dar mult mai înainte chiar (în 1932), Jean Vigo punea la stîlpul infamiei, în *Nota zero la purtare*, un întreg sistem de educație burghez și acorda copiilor săi drepturile cele mai legitime, ba chiar le supralicita în forma unei anarhii naive și poetice. Operele de mai sus vin să sprijine adolescența contra anchilozării celui matur sau a neglijenței acestuia din urmă, dar sînt și foarte multe exemple în care arta ia poziție împotriva celor mai tineri, de la tribuna educatorului cu părul alb. Se produce însă, în unele lucrări, o subtilă denaturare a imaginii tineretului, căruia i se atribuie iremediabile vicii. Aceasta a dat naștere în Occident unui așa-zis nou „mal du siècle". S-au creat astfel opere care includ o exprimare malformată ori incompletă asupra realității, ca în lamentabilul *Voi scuipa pe mormintele voastre*, unde un tînăr mulatru se răzbună pe inegalitatea rasială, seducînd femei albe, sau ca în filmul american *Legătura*, unde se consumă un real talent cinematografic pentru descrierea unui mediu de tineri declasați, doar de dragul unui rafinament formal, fără a ni se dezvălui, așa cum era necesar, implicațiile social-politice ale temei.

O fi asta dragostea? al lui Iuri Raizman, cu un început și un final foarte bun, care arată cît de dificilă e educarea tineretului și cît de sensibilă, dar atentă, trebuie să fie prezența omului matur, pune în discuție tocmai dreptul și modul de a se interveni din afară asupra celor mai intime sentimente ale omului.

Nu pantalonii cu ținte sau părul à la Marie Antoinette pot face obiectul unor dezbateri cinematografice (pentru aceasta, dacă e nevoie, subscriu paginile tipărite de satiră), ci discuțiile despre etica interioară și relațiile sociale multiple, care să dea acelei părți a tineretului încă influențată de un spirit mic-burghez, cochetînd cu „moda" sau vrînd să încerce tot ce e pus sub semnul interdicției — direcția unei evoluții morale care să o scoată dintr-o stare momentan dificilă. Cazuri de acest gen mai există, fuga unor tineri exclusiv la filme superficiale întărește nevoia ca în dramaturgia romînească de film unii dintre ei să apară exact ca niște eroi vechi rătăciți într-o generație nouă. Poate că Francisc Munteanu va face începutul în al său film *La vîrsta dragostei*, poate trebuie să mai așteptăm, este cert însă că se face cerută lărgirea preocupărilor noastre privind tineretul. Personajele să semene cu cei din sală, să se facă ușor cunoscute, să fie pentru cei tineri „de-ai casei".

În îndeplinirea misiunii sale de a oglindi particularitățile și preocupările noilor generații, filmul, ca și literatura și întreaga noastră artă, unite toate în același efort educativ îndrumat de partid, ține seama de faptul că în societatea anilor de după eliberare se desăvîrșește o comunicare firească între generații, că aspirațiile majore ale tinerilor care poate nu au atins încă vîrsta majoratului se contopesc cu pasiunea celor care au înălțat primele obiective ale socialismului, într-o luptă în cel mai înalt grad eroică.

Sînt unele observații despre tineret în literatura lui Radu Cosașu sau Nicolae Țic (ca să dau numai două exemple) foarte potrivite pentru o dezvoltare cinematografică și care atestă noii generații însușiri temperamentale, acționale și de judecată uneori dacă nu de neînțeles, cel puțin curioase pentru un neavizat, trăsături în care duritatea și romantismul, indolența și sentimentele adînci au un curs acut, cu fluctuații surprinzătoare. Este vorba aici despre eroi de literatură, deci caractere retranscrise, nu copiate, dotate cu însușiri de viață prielnice desfășurării unor conflicte.

Monotonia trăsăturilor groase de caracter, ca în *Poveste sentimentală* și *Omul de lîngă tine* — el destoinic, ea superficială — ca și autocontrazicerea exterioară prin însușiri sufletești ascunse (pantalon cu ținte, dar inimă bună) și în schimb eludarea unor fapte necaracteristice desigur întregului tineret, dar unei mici minorități regretabile (căsătorii pentru a rămîne în Capitală, jocul „de-a boemia" și paharele de vin ca imbold al talentului) au dus, în dramaturgia noastră cinematografică la un anumit schematism în reprezentarea tinerilor și așa prezenți destul de rar.

Fără o dezbatere cinematografică despre noua generație, filmul va suferi. Se cere deci degajarea de empirism a tematicii de acest gen, aprofundarea cunoașterii directe a oamenilor de cele mai diferite vîrste, însușirea noilor descoperiri ale științei despre ereditate, formarea personalității și dezvoltarea caracterului, ceea ce ne-ar permite înțelegerea și oglindirea mai veridică în artă a tineretului nostru în lupta sa pentru realizarea fericirii depline, exprimată atît de armonios în codul etic al comunismului.

Nu există temă de neabordat sau dificilă. În mica sa povestire „În treacăt", Nicolae Velea arată la ce scară de dramatism se poate ridica neglijența sau un act oarecare, necugetat. Transfigurate poetic, plasate în contextul realității noastre socialiste, fapte peste care poate trecem zilnic cu vederea pot lăsa în sufletul cititorului sau al spectatorului impresii puternice și noi, dacă sînt tratate de pe o poziție constructivă. Regizorii și scenariștii fructifică aceste teme în mult prea mică măsură.

Ochii deschiși spre tematica cerută de cea mai nouă generație!

Dacă este nevoie, să dezvoltăm cu atenție o polemică despre tineret. Nu e ușor: noua generație s-a născut în libertate deplină, e lipsită de multe prejudecăți și suspicioasă tonului de catedră, dar, totodată — însetată de cunoașterea adevărurilor autentice, receptivă la ideile limpezi, dornică de realizări trainice, calm-încrezătoare în viitorul său.

Iulian MIHU



ANUL 1963 I-A ADUS IRINEI PETRESCU DOUĂ MARI BUCURII: A TERMINAT INSTITUTUL DE TEATRU ȘI A FILMAT ÎN STRĂINUL (REGIA MIHAI IACOB).


ALAIN DELON ŞI CLAUDIA CARDINALE ÎN LEOPARDUL (REGIA LUCHINO VISCONTI),

Alain Delon




„SPĂLĂTORIA" — O SECVENŢĂ REMARCABILĂ DIN ROCCO...

Un figurant care nu caută să atragă cu orice preţ atenţia regizorului, să „fure" un colţ de plan în preajma „stelei" filmului, ca să-şi procure — cine ştie — mult visata trambulină spre un angajament care să-l scoată din anonimat, găseşti mai rar în lumea precară şi efemeră a ecranului.

Dar cînd figurantul acesta demonstrează şi o deosebită expresivitate, desigur că un „veteran" cu ochi exersat cum este Yves Allegret are de ce să-şi oprească atenţia asupra lui.

Alain Delon, tînărul cu privire intensă, cu obraz foarte mobil, care cîştigase multe simpatii după primii săi paşi în roluri de întindere (*Cînd se amestecă femeia*, *Fii frumoasă şi taci*), se dovedea posesorul unui nesecat filon de „minereu" din care, la capătul unei munci răbdătoare şi exigente, se puteau obţine metale preţioase.

În persoana lui Alain Delon marii creatori ai cinematografiei moderne găsiseră un Stradivarius cu rezonanţe pentru cele mai patetice şi subtile interpretări.

Cu o dezinvoltură, o siguranţă în selecţionarea detaliilor celor mai directe, care presupunea ani îndelungaţi de carieră şi o formaţie profesională şi culturală (lipsa lor handicapa talentul tînărului actor), Alain Delon evolua de la o extremă la alta a unei comedii umane uneori ciudate, dar totdeauna nespus de adevărate.

Trecînd peste obstacolul fizicului său atrăgător, părînd să-l limiteze la personaje deschise — sau cel puţin cu o poartă permanent lăsată spre recuperarea morală —, actorul contura cu trăsături violente, incisive, în filmul lui René Clément, *În plin soare*, portretul unui abject parazit, care-şi ucide cu sînge rece protectorul, un miliardar la fel de inutil şi respingător moraliceşte.

În interpretarea lui Delon, personajul depăşea cinismul şi revolta anarhică, devenind un produs inevitabil al unui mediu iremediabil corupt de propria sa inutilitate, produs al egoismului exacerbat care consumă brutal întregul uni-

vers înconjurător. Nepăsarea, gesturile stereotipe cu care își manevrează, ca pe niște obiecte, căutările — fără a uita să însoțească crima cu un prînz copios — aveau ceva din rutina și totodată satisfacția funcționarului conștiincios, înrudind puțin personajul său cu neuitatul Verdoux chaplinian, victima silită de criza economică a unei societăți aflate în plin haos, să devină călău premeditat.

Umorul acesta macabru, negru, avînd un conținut dens, serios, realizat cu o admirabilă economie de mijloace, cu o totală detașare, ar fi putut să-l îndrepte pe tînărul actor spre o suită de variațiuni. Dar, conștient de limitele sale temperamentale și dornic mereu să le depășească, să lucreze în adîncime, Delon nu s-a temut niciodată de „salturi pe portativ". De altfel, una din cheile succesului său este îndeosebi această pasiune neobosită de a explora „petele albe" de pe harta continentului fără hotare a sufletului omenesc. Această trăsătură personală l-a îndemnat ca, bucuros de încrederea arătată de Luchino Visconti, să accepte și să se dăruiască — uneori prea fără rezerve critice — rolului Rocco, rol care ar fi putut deveni copleșitor prin echivalențe dostoievskiene transpuse în termenii unor țărani italieni contemporani.

Lirismul discret al personajului —poate cam unilateral construit—, puritatea mereu călcată în picioare într-o lume brutală, agresivă, și-au găsit la Delon o înțelegere deplină.

În *Rocco și frații săi*, mai mult ca oricînd, actorul verifica marile sale calități de introspecție, în prim planuri. Chipul său devine o carte în care putem citi — într-o lapidară sinteză — datele esențiale din trecutul personajului. Prin această virtuozitate de a găsi „armonie" în gesturi, de a sugera printr-un detaliu relațiile cu celelalte personaje — și cu sine însuși, în etape anterioare — personajele create de Delon nu riscă niciodată să fie „călători fără bagaje" —, ci oameni cu biografii precise, care se construiesc sub ochii noștri, sînt în perpetuă devenire. Un episod din filmul lui Visconti, care rămîne mult întipărit pe retină, este momentul cînd Rocco apare strivit de pădurea împietrită a statuilor ce împodobesc acoperișul Domului, urmărind-o neputincios și rănit pe Nadia cum se depărtează, întruchiparea pregnantă a versurilor lui E. Housman:

„I, single and afraid
in a world I never made".
(Eu, singur și îngrozit
În lumea ce n-am făurit)
strivit de molohul metropolei.

Există însă și partizani ai altor creații ale tînărului interpret (care nu s-a lăsat îmbătat de rapida sa ascensiune și nu a devenit prizonierul unui mit). De pildă, numeroși critici îl consideră, după ce au vizionat *Eclipsa* (unde Delon este un personaj plin de adevăr) „cel mai bun interpret al filmelor lui Antonioni". Vitalitatea desfășurată în gol, acțiune pentru acțiune, fac din acest agent de bursă, sclav al zeiței Succesului, un automat. În mijlocul inventarului de obiecte despre care poate spune cu emfază, cu autoritate: „îmi aparțin", tînărul apare el însuși ca un obiect. Și aceasta datorită forței analitice a interpretului ce împinge foarte departe — pînă la o atitudine vehement critică față de personaj — redarea înstrăinării de lume, a incapacității de comunicare a eroului *Eclipsei*.

Recenta izbîndă artistică repurtată de Delon în *Leopardul*: rolul dificil al lui Tancredo, tînărul nobil viteaz, dar oportunist, nu este oare rodul excelentei colaborări cu Visconti, regizorul care-i cunoaște cel mai bine resursele?

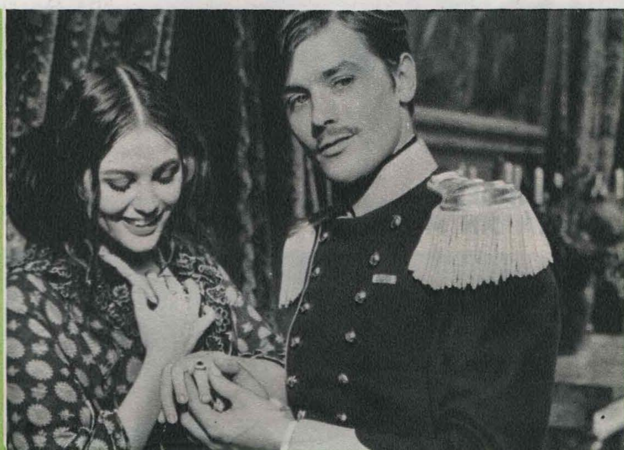
Alain Delon deține calitățile pe care se străduia să le obțină faimosul Actor's Studio condus de Elia Kazan: o mare decontractare, o situare imediată în miezul unei realități materializată în obiecte, un permanent contact cu partenerii. (Ați remarcat în scheciul de mare virtuozitate din *Dracul și cele zece porunci* cît de bine știe să asculte, să fie prezent și activ în scenă, fără replică?)

Acestor calități tînărul actor le adaugă o mare luciditate și dorința sinceră de a ajuta spectatorilor săi nu numai să se destindă două ore, să „evadeze", ci să pătrundă cît mai adînc în universul lăuntric al omului de pretutindeni.

Eugen B. MARIAN



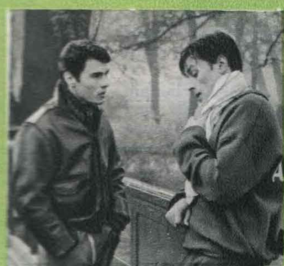
UNA DIN SCENELE DE DEZNODĂMÎNT ALE ANTOLOGICULUI FILM REGIZAT DE VISCONTI (LEOPARDUL).



O LOGODNĂ NESPERATĂ: UN VLĂSTAR AL FAMILIEI PRINȚULUI SALINA (ALAIN DELON) ȘI ANGELICA (CLAUDIA CARDINALE), FIICA UNUI NEGUSTOR SICILIAN.



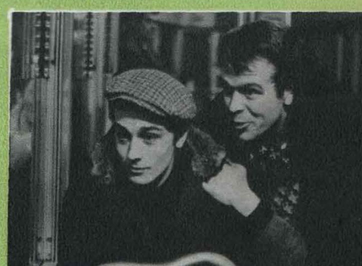
SOSIREA FAMILIEI PARONDI LA MILANO (ROCCO ȘI FRAȚII SĂI).



ROCCO-DELON ALĂTURI DE PERSONAJUL CEL MAI LUMINOS AL FILMULUI: CIRRO.



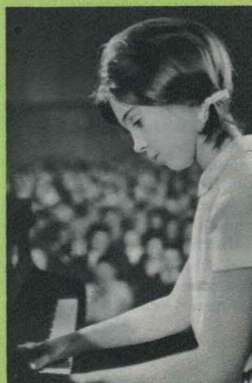
ÎMPREUNĂ CU ANNIE GIRARDOT ÎN ROCCO ȘI FRAȚII SĂI.



ÎN ROCCO, TÎNĂRUL ACTOR FRANCEZ A REALIZAT O IMPRESIONANTĂ CREAȚIE.



IATĂ CÎTEVA IMAGINI NOI DIN FILMUL ANOTIMPURILE DRAGOSTEI (REGIA SAVEL ŞTIOPUL). O SCENĂ CU DANA COMNEA ŞI CRISTEA AVRAM.



O CERTĂ REVELAŢIE: JOCUL DEOSEBIT DE INSPIRAT AL MICUŢEI LUMINIŢA ZAHARIA.



MAGDA POPOVICI ŞI CORNEL DUMITRAŞ ÎN CIŞMIGIU, LOC DE ÎNTÎLNIRE — PRIN TRADIŢIE — AL ÎNDRĂGOSTIŢILOR.

CORESPONDENŢĂ SPECIALĂ DIN MOSCOVA

LEV TOLSTOI autor de film

Capodopera literaturii ruse „Război şi pace" i-a atras de mult pe cineaşti. Sînt cunoscute ecranizările din perioada cinematografului mut. Primul realizator al ecranizării romanului lui Tolstoi a fost regizorul P. Ceardînin. Aceasta s-a întîmplat în anul 1915. A urmat apoi filmul în două serii al regizorilor Vladimir Gardin şi Iakov Protazanov. Toate ziarele considerau aceste filme drept culmi ale realizărilor cinematografice de pînă atunci. Romanul inspirase pe talentaţii artişti şi posibilităţile reduse de care dispunea pe atunci cinematografia nu au întunecat bucuria spectatorilor de a se întîlni cu eroii îndrăgiţi. Versiunea realizată de regizorul american King Vidor după „Război şi pace" este îndeobşte cunoscută, fiind prezentată pe toate ecranele lumii. Această ecranizare conştiincioasă, făcută cu talent, a prilejuit reuşita a numeroase scene şi realizări actoriceşti remarcabile. Dar „ideea populară" nu apărea aici pe primul plan. Or, aceasta este însăşi esenţa operei lui Tolstoi. De aceea epopeea naţională a poporului rus nu a fost reflectată profund şi veridic în filmul regizorului american.

Oricît de puternic şi de expresiv ar fi limbajul modern al cinematografiei, oricît de profund ar fi fost înţeleasă capodopera lui Tolstoi, ecranizarea acestui roman pune în faţa cineaştilor greutăţi nebănuite. Autorii filmului în patru serii pe care-l realizează acum cineaştii sovietici: regizorul Serghei Bondarciuk şi scenaristul Vasili Soloviov ştiu prea bine că s-a dezvoltat nu numai tehnica cinematografică, ci şi cultura spectatorului contemporan, capacitatea lui de percepere a operei de artă.

În momentul de faţă filmările sînt în toi. E foarte greu să vorbeşti despre o operă de artă care se află în curs de realizare. Arta cinematografică dispune de numeroase taine şi rezultatul muncii cineaştilor poate fi din cele mai neaşteptate... Cu toate acestea, însăşi etapa iniţială, hotărîtoare, a muncii pe care o depun în vederea ecranizării talentaţii artişti, prezintă interes.

S-au purtat numeroase discuţii în jurul scenariului. Unii susţineau că epopeea lui Tolstoi trebuie prezentată într-un mod cu totul neobişnuit, „uimitor", deoarece opera literară este binecunoscută tuturor. Alţii, dimpotrivă, vedeau singura posibilitate de realizare a filmului în prezentarea evenimentelor din unghiul de vedere al unui singur erou al romanului. Au fost voci care considerau că singura posibilitate de a păstra sensul profund al operei este realizarea a nu mai puţin de 20 de serii...

Autorii filmului au optat pentru un principiu de ecranizare care ni se pare firesc. Ei tind să realizeze nu un film „după Tolstoi" sau „după motivele" romanului, ci să-l înfăţişeze cît mai amplu şi mai profund, pentru ca scriitorul să rămînă singurul autor al filmului. În felul acesta se păstrează spiritul operei sale; spectatorul îi va putea vedea pe eroii îndrăgiţi aşa cum îi cunoaşte din paginile romanului, capodopera clasică fiind exprimată, în primul rînd, în caracterele vii şi pline de profunzime create de Tolstoi.

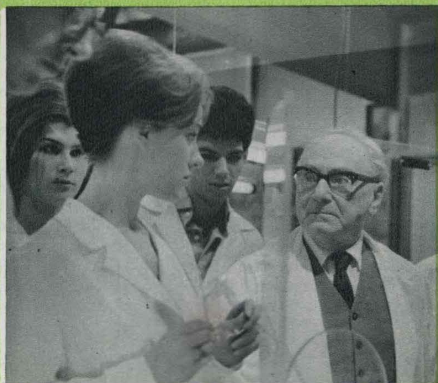
S-au transpus cele 1 500 de pagini ale romanului în trei sute de pagini de scenariu. Au fost păstrate toate scenele importante din roman. Cu toate acestea s-a renunţat la o mie două sute de pagini, n-au fost cuprinse multe meditaţii ale scriitorului care contopeau într-un tot unitar numeroasele planuri de desfăşurare a acţiunii. Lucrul cel mai greu pentru autori a fost găsirea firului central care să unească diferitele episoade, descoperirea acelei unităţi interioare a evenimentelor, care să fie prezentate fără a cădea în ilustrativism. Toate trebuiau obţinute prin mijloace simple, păstrînd simţul măsurii. Nu se putea apela la mijloace de expresie cinematografică care nu corespund stilului romanului şi care ar fi reliefat în primplan mai ales pe realizatorii versiunii cinematografice. Autorii scenariului tindeau „să se dizolve" în roman, să se subordoneze lui Tolstoi. Ei au reuşit să transpună în scenariu numeroase scene aproape aşa cum sînt prezentate în roman. S-au folosit aici, se pare, unele din cele mai noi mijloace ale dramaturgiei cinematografice moderne.

Personalitatea lui Serghei Bondarciuk, chipurile create de el ca actor şi totodată măiestria sa regizorală, unanim recunoscute pe plan mondial, se disting în primul rînd prin profunzimea investigării caracterului şi a realităţii pe care le înfăţişează. Profunzimea ideii şi simplitatea exprimării ei în filmul *Soarta unui om* sînt trăsăturile caracteristice ale talentului lui Bondarciuk. Primele filmări ale temerarei sale întreprinderi ne fac să vorbim despre o altă calitate a sa şi anume capacitatea de a cuprinde şi a exprima, în toată amploarea şi măreţia lor, marile mişcări populare.

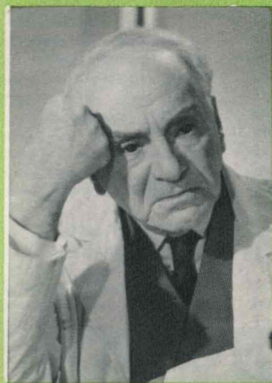


NATAŞA ROSTOVA INTERPRETATĂ DE LUDMILA SAVELIEVA ÎN FILMUL RĂZBOI ŞI PACE





CEL MAI VÎRSTNIC... DEBUTANT AL FILMULUI ARTISTIC ROMÎNESC, ARTISTUL POPORULUI ŞTEFAN BRABORESCU...



... ÎNTR-UN MOMENT DE REALĂ TENSIUNE.



Filmările romanului „Război şi pace" au trezit un interes uriaş. De îndată ce a devenit cunoscut că studioul „Mosfilm" a început lucrul asupra filmului, autorii au început să primească peste o sută de scrisori pe zi. Viitorii spectatori şi-au exprimat dorinţa lor sinceră de a-i ajuta dezinteresat pe realizatorii filmului. În aceste scrisori se propunea folosirea unor materiale istorice extrem de preţioase deţinute de persoane particulare, erau aduse la cunoştinţă date utile cu privire la bătăliile, costumele, modul de viaţă, etica acestei epoci îndepărtate. Cineaştii au primit un mare sprijin din partea istoricilor, a colaboratorilor, a numeroase muzee din Moscova şi Leningrad. Pentru filmarea luptelor şi a scenelor de război a fost înfiinţată o unitate militară specială care a efectuat o pregătire corespunzătoare normelor armatelor ruse şi franceze din acea vreme, sub supravegherea unor consultanţi calificaţi. Peste treizeci de întreprinderi din Moscova au ajutat studioul să realizeze materialele necesare filmării, să confecţioneze cele peste 10 000 de costume necesare interpreţilor. Maeştrii sticlari cehoslovaci au dăruit echipei de filmare „bijuterii" ce nu pot fi deosebite de adevăratele podoabe ale vremii.

Minuţiozitatea cu care s-au făcut pregătirile de filmare este demnă de stimă. Redarea la un înalt nivel artistic a epocii a cerut din partea colectivului o muncă migăloasă şi plină de atenţie faţă de fiecare detaliu. Cele mai mari eforturi au fost însă depuse de realizatori pentru alegerea actorilor. Acum, cînd actorii au fost aleşi şi filmează, e greu să găseşti în U.R.S.S. vreun amator de film care să nu ştie că rolul Nataşei Rostova va fi interpretat de tînăra balerină a Teatrului Academic de Stat de Operă şi Balet „S.M.Kirov", Ludmila Savelieva, iar cel al lui Andrei Bolkonski de către popularul actor de film Viaceslav Tihonov, că Pierre va fi interpretat de Bondarciuk însuşi. În filmări sînt angrenaţi numeroşi artişti cu stagiu ai teatrelor academice, cît şi tineri debutanţi.

În momentul de faţă se filmează exterioarele. Peste 10 000 de oameni vor participa la realizarea vestitei lupte de la Borodino, în care s-a hotărît victoria armatelor ruseşti asupra lui Napoleon.

Într-o discuţie avută cu un corespondent, Serghei Bondarciuk a afirmat că operele lui Tolstoi nu trebuie „modernizate". Ideile marelui scriitor, umanismul profund şi caracterul antirăzboinic al romanului său sînt apropiate omului contemporan. Tocmai de aceea cuvintele lui Tolstoi, care vor răsuna în prologul filmului, pe fondul împrejurimilor paşnice ale Borodino-ului: „toate gîndurile care au urmări uriaşe sînt întotdeauna simple" şi „dacă slujitorii răului legaţi între ei reprezintă o forţă, oamenii cinstiţi nu au de făcut decît acelaşi lucru", vor fi primite de spectator ca apropiate şi la unison cu epoca noastră.

Kira PARAMONOVA

IA SAVINA, O STEA DE PRIMĂ MĂRIME A ECRANULUI SOVIETIC, CUNOSCUTĂ SPECTATORILOR NOŞTRI DIN DOAMNA CU CĂŢELUL, NEUITATA ECRANIZARE DUPĂ CEHOV.





COCA ANDRONESCU ŞI GHEORGHE COZORICI ÎN VIZITĂ LA cinema



Iubitorilor de teatru, amatorilor de spectacole televizate şi ascultătorilor emisiunilor de radio este imposibil să nu le fie cunoscut numele sau vocea actriţei Coca Andronescu (nu-i puţin lucru!). În teatru, tînăra actriţă dovedeşte un caracter meridional, desenează mişcări de o graţie copilărească, dar de netăgăduit umor, „umple" scena, e totdeauna autentică, verosimilă. După ce a fost cîţiva ani actriţă „de provincie" la Baia Mare, a debutat promiţător pe întîia scenă a ţării. Curînd, cu „Minunata pantofăreasă" de Lorca izbuteşte o adevărată creaţie.

— Ei, de-ar face fata asta film!... spunea cineva, ar eclipsa multe frumuseţi înţepenite, domnişoare trecute miraculos prin Conservator şi reeditînd seară de seară, o carieră întreagă, maniera în care au recitat, într-a treia primară, „Cînele soldatului"...

Şi fata a jucat foarte cinematografic, e adevărat, dar în... teatru („Hangiţa", „Parada", „Poveste din Irkuţk").

— De-ar face film... spunea altcineva, ar spori numărul actriţelor noastre de comedie, care nu sînt prea numeroase...

Şi într-o zi...

— Aţi fost chemată să daţi o probă...

C.A.: Nu, asta s-a întîmplat mai demult, chiar la Baia Mare. Jucam într-un spectacol bun şi cînd, la sfîrşit, mi s-a spus că în sală a fost cineva de la cinematografie era gata să... leşin de emoţie. Acel cineva însă le comunicase deja colegilor că „am fost formidabilă" şi că mă va solicita pentru un film. După spectacol a venit în cabină, m-a felicitat, dar mi-a spus că sînt „asimetrică" şi că „nu prezint interes pentru ecran". Şi a plecat. Ani de zile am stat cu spaima-n suflet că nu-s bună de film. De aceea m-am bucurat cînd am fost chemată la *Bădăranii*. Fiind ecranizarea unui spectacol de teatru n-am avut revelaţii noi faţă de ceea ce făcusem înainte. Mai apărusem eu în *Telegrame*, nu-i vorbă, dar acesta era un rol mai... mare.

— Ce aţi jucat?

C.A.: O slujnică nostimă care... jumuleşte o gîscă. Fiindcă filmările mergeau greu în ziua aceea eu, conştiincioasă, am repetat atît de mult încît am dat gata două gîşte pînă seara...

— Apoi...

C.A.: ... a urmat *Nu vreau să mă-nsor*. Se zicea că rolul mi se potriveşte perfect, că sînt făcută să-l joc ideal. Mie mi s-a părut însă inconsistent, cu situaţii de un umor cam îndoielnic. Lucru pe care pot să-l spun şi despre colaborarea mea la filmul *Post-restant*. Şi cam asta e tot.

— Nu e un exces de modestie?

C.A.: Nu, nici modestia exagerată nu e bună, nu-l stimulează pe actor; totul e să ai o părere cît de cît exactă despre tine, să te urmăreşti, să-ţi stăpîneşti mijloacele de interpretare. Ce-am jucat pînă acum în film a fost fragmentat, n-am avut putinţa să realizez evoluţii de caracter. Uite, o piesă despre care nu se poate spune că e o mare reuşită (e vorba de „Surorile" de Sidonia Drăguşanu) mi-a oferit foarte mult, m-a atras, m-a obligat să fiu firească, să fiu convingătoare. Scenariştii noştri s-ar părea că ignoră filmele cu naraţiune precisă, clasică...

— ... De dragul unei construcţii care se vrea originală, se substituie urmăririi unor destine umane, o înşiruire pretenţioasă de episoade

Poetic şi spectaculos în „CODIN"

La prima vedere, asociaţia pe care o stabileşte acest titlu ar putea părea curioasă, chiar contradictorie. Totuşi acesta este filmul *Codin*; o îmbinare de poetic şi spectaculos, de lirism şi acţiune, de limpezime şi clar-obscur.

De altfel, ultima lucrare cinematografică a lui Henri Colpi se pretează foarte puţin sau de loc la etichete. Dacă măsurăm filmul „cu rigla" am putea ajunge la concluzia că n-are un „stil unitar". De fapt, atunci cînd te îmbibi de atmosfera din *Codin*, cînd ajungi să urmăreşti gîndurile personajelor şi să descifrezi în ele sensurile pe care a vrut şi a reuşit să le accentueze Colpi, filmul nu-ţi mai lasă impresia de hibrid. În fond şi această non-unicitate în tratarea regizorală, aici nu vrem să facem doar un simplu joc de cuvinte, este tot un stil.

Îl regăsim în *Codin* pe discretul şi subtilul Colpi din *Absenţă îndelungată*, pe artistul-poet, pe cîntăreţul speranţei şi al dragostei? Fără îndoială. În tot ceea ce are liric filmul *Codin*, Henri Colpi dovedeşte aceeaşi sensibilitate, aceeaşi fineţe în analiza psihologică.

Maestru al ambianţei, al cadrului caracterizant, ecranizatorul lui Panait Istrati ştie să dezvăluie universul interior al eroilor şi prin intermediul obiectelor care îi înconjoară. Panoramicul insistent asupra Comorofcăi — „cloşcă a mizeriei", cum o numea Istrati — nu serveşte doar la fixarea locului acţiunii, ci este o primă fereastră deschisă spre sufletul eroilor. Astfel, fără ostentaţie, Colpi dă spectatorului atent o primă cheie asupra a ceea ce va urma.

Deşi spaţiile largi, întinderile de pămînt sau de apă sînt cultivate de Colpi în *Codin*, totuşi predominantă, esenţială pentru tratarea dramei rămîne cîrciuma Anghelinei. Colpi se simte aici la fel de lejer ca în bistroul folosit drept loc principal de acţiune în *Absenţă îndelungată*. Cîrciuma Anghelinei este prezentă în patru secvenţe ample ale filmului, patru episoade deosebit de importante pentru acţiune. După o introducere în care se ţine seama de toate regulile clasice (sînt prezentate mediul şi eroii), Colpi se fixează la cîrciuma Anghelinei. Aici are loc confruntarea între Codin şi Ştefan, şeful de echipă. Această primă dispută se duce din priviri, cu tăceri apăsătoare de o parte şi de alta. E mai mult o sugerare a ceea ce se va întîmpla, un conflict mocnit. Nimic spectaculos, senzaţional, în acest început al dramei. Îl simţi însă pe regizor căutînd să reconstituie aici, în pestriţa cîrciumă a Anghelinei, universul, preocupările locuitorilor din Comorofca. Cîntecul lui Alexe învăluie cîrciuma într-o vrajă. Colpi nu va filma nici o clipă Dunărea, nu va arăta freamătul valurilor ei, dar „fluviul fără habar" trăieşte parcă aievea în această romanţă. Recunoşti în atmosfera secvenţei mîna unui virtuos.

Al doilea episod din cîrciumă surprinde personajele în pragul exploziei. Tensiunea a atins punctul culminant. Privirile au devenit insuficiente, se trece la acţiune. Secvenţa este o punte spre disputa spectaculoasă dintre Codin şi Anton ce avea să se petreacă pe uliţele Comorofcăi.

Aceeaşi capacitate de a concentra într-un spaţiu limitat ecourile unui eveniment răscolitor este dovedită de realizatori în cea de-a treia apariţie a cîrciumei. Holera, a cărei prezenţă fusese marcată de macabrul furgon ce străbătea în lung şi în lat Comorofca, apasă sufletele oamenilor din localul Anghelinei. Fără a fi goală, cîrciuma pare pustie. Cuvintele beţivului de la tejghea sună straniu. Eroii se pregătesc să fugă din Comorofca, iar cîrciuma parcă presimte restriştea ce o aşteaptă.



lăturalnice care înlocuiesc acţiunea propriu-zisă, intervine Cozorici.

— Cum aţi debutat?

G.C.: Era vara. Mă pregăteam de concediu: valize, drumuri, bilete etc. M-am auzit strigat. „Sînt de la cinematografie. Veţi juca într-un film. S-a aprobat. După-amiază plecaţi cu avionul la... Deva. Vă caut ca un disperat de la ora 8 dimineaţa..."

— Şi cît era cînd a venit ciudatul musafir?

G.C.: Era la prînz, pe la 12...

— E cam puţin să cauţi un actor de la 8 la 12 şi să mai fii şi în pragul disperării Uneori, marii regizori îşi caută interpreţii luni de zile şi îi urmăresc în viaţă, ani de zile şi tot se tem că nu-i cunosc prea bine. În ce aţi filmat?

G.C.: În *Mîndrie*.

— (...)

G.C.: Am mai jucat în *Cinci oameni la drum*.

— (...)

G.C.: Ştiţi ce le-a lipsit, în primul rînd acestor filme?

— Vreţi să spuneţi chiar tot ce le-a lipsit?

G.C.: Ar fi prea mult de vorbit, de aceea rezum: aceste filme n-au *entuziasm!* Nu se poate face artă cu placiditate, fără fierbere lăuntrică, fără să dai continuu ceva. Dar nici cu tipul de regizor nevropat nu mă împac. Mai cred, de asemenea, că distribuţiile se fac de cele mai multe ori defectuos, neştiinţific, cu date de sertar şi nu de viaţă. Să zicem că eu am jucat 14 roluri de... inginer. Am cîteva gesturi, o anume uscăciune „intelectuală", o voce gravă cînd trebuie şi cînd nu trebuie, mă rog... „fac succes". Dar cu timpul interpretarea mea se devalorizează, eu ca actor mă automatizez, nu mai sînt receptiv la emoţii, de aceea ar trebui să nu mi se mai încredinţeze — cel puţin o vreme — asemenea roluri, să fiu încercat în *altceva*. Dacă îl voi juca (pe tipul despre care am convenit) şi a 15-a oară (şi încă în film) e clar că am mari „şanse" să ratez materialul. Actorii nu se pot feri numai ei înşişi de plafonare. Regizorii au un rol mare aici: de

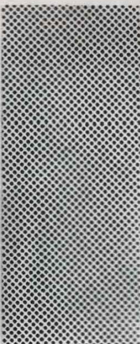


priceperea lor depinde poate profilul artistic pe o anumită perioadă al unui actor, al unui *om*. Iar actorii mari, pe scenă sau pe ecran, ce fac oare? Gesturi, efecte abil chibzuite, profiluri de eroi? Nu, ei fac oameni, oameni pur şi simplu, faţă de care au griji, au mari răspunderi. Efortul scenic al marelui actor nu e pur sportiv, el rezistă — fiziceşte — unei încordări nervoase de 3 ore, în luminile rampei, ţinut de *idee*, de ceea ce simte cu tot sufletul.











★

Iarăşi oaspeţii noştri sînt — cu precădere — actori de teatru. Amîndoi au colaborat cu filmul de timpuriu. Şi totuşi...

Totuşi ei îşi aşteaptă încă acele roluri scrise pe măsura talentului lor.

Gh. TOMOZEI

În fine, la Anghelina, Codin ucide pentru a doua oară. Ritmul acestei secvenţe este accelerat. Aparatul de filmat este stăpînit parcă de aceeaşi precipitare de care dă dovadă Codin. Pe feţele celor trei se întrezăreşte deznodămîntul. Moartea lui Alexe se consumă diurn, ca o îmbrăţişare de veci. Henri Colpi dovedeşte aici, ca şi în finalul filmului, o sobrietate în descrierea evenimentului tragic care sporeşte intensitatea momentului şi nu împinge acţiunea spre naturalism.

Există un farmec, o poezie a nocturnului şi diurnului în filmul *Codin*. Noaptea apare, tradiţional, ca moment al destăinuirilor. Despărţiţi de drugii ferestrei, Adrian — copilul — şi Codin — uriaşul cu inimă de copil — hotărăsc să fie prieteni. Această spontană destăinuire de prietenie stabileşte începutul unei *corespondenţe sufleteşti* între cei doi eroi. Convorbirea purtată în şoaptă îmbracă haina tainei. Ea anticipează un alt moment, de astă dată de o deplină comunicare spirituală — frăţia veşnică ce se leagă pe baltă între copil şi fostul ocnaş. Dar în *Codin* noaptea apare şi ca moment de dezlănţuire a forţelor naturii. Văzută de la fereastra lui Adrian, înfruntarea dintre ploaia torenţială şi chipul imobil, de ceară al Anastasiei, pare o luptă dintre două stihii ale întunericului.

Atras de verdele ierbii şi de splendorile bălţii, Colpi dezvăluie cu sensibilitate momentul trecerii de la noapte la zi. Bucuria dimineţii, beţia soarelui, romantismul unei plimbări cu lotca sînt conturate în tonuri optimiste. Ambianţa feerică a bălţii umbrită de sălcii şi semănată cu nuferi învăluie jurămîntul de prietenie în aureola unui rit. Minuţios rezolvată regizoral, secvenţa bălţii are şi o plastică cinematografică deosebită. Diurnul aduce însă cu sine şi alte ritmuri, în primul rînd pe cel al muncii. Autorii scenariului (D. Carabăţ, Yves Jamiaque şi Henri Colpi), traduc într-un limbaj filmic viu prezentarea literară a portului făcută de Panait Istrati. Descrierea truditorilor de pe cheiurile Brăilei este folosită de regizor pentru a puncta încă unul din mobilurile sociale ale comportării oamenilor din Comorofca. Prin intermediul acestor hamali se întîlneşte Adrian cu adevărata „faţă a lumii". Corespondenţa sufletească dintre Codin şi Adrian capătă acum rezonanţe umane mult mai largi.

Cum spuneam de la început, elementul spectaculos este prezent în filmul *Codin*. A nu se înţelege prin aceasta că scenariul sau regia fac concesie efectelor ieftine. Dimpotrivă. Spectaculosul intervine în *Codin* acolo unde o cer fie momentele dinamice, fie cele lirice din povestire. Iată, de pildă, bătaia dintre Anton şi Codin. Întreaga secvenţă este gîndită într-un ritm precipitat, specific unui film de aventuri. Contravine oare această secvenţă stilului filmului? Este accentuată ea numai de dragul spectaculosului cinematografic? Fără îndoială, nu. Dezvăluirea caracterului eroului cerea o astfel de desfăşurare a acţiunii. Sau secvenţa bălţii care, superficial privită, ar putea fi găsită exotică, naturalistă chiar. Dar ce favoriza mai mult acel moment solemn de confesiune, de înfrăţire sufletească, decît această natură ospitalieră şi ocrotitoare? Într-adevăr, secvenţa se oferă ochiului ca un spectacol, dar nu ca o carte poştală ilustrată, ci ca o măreaţă înlănţuire dintre om şi natură. Balta, aşa cum ne-o prezintă Colpi, este un romantic peisaj-stare sufletească. La fel poate fi comparată goana disperată a căruţei lui Codin spre Comorofca cu un simplu episod de film „western"? Nu este această alergare fantastică tocmai „cursa nebunească care-l precipită pe Codin spre infern", pe care o descria Panait Istrati?

Transpunînd, într-o viziune cinematografică romantică destinul lui Codin, acest Celkaş balcanic, Henri Colpi a realizat un film fidel originalului literar cu locurile line şi cu asperităţile acestuia.

Este meritul realizatorului de a fi ştiut să aleagă între adevărata culoare locală şi pitorescul ieftin, între lirism şi melodramă, între spectaculosul integrat acţiunii şi spectaculosul lipsit de valoare dramatică.

Pentru imaginea pe care o au contemporanii noştri asupra Brăilei de la începutul veacului al XX-lea, filmul lui Henri Colpi rămîne, alături de paginile lui Panait Istrati, o evocare emoţionantă.

Al. RACOVICEANU



PE FRUMOASA ACTRIȚĂ NINEL MÎȘKOVA, IUBITORII FILMULUI DIN ROMÎNIA O CUNOSC DIN CASA ÎN CARE LOCUIESC.



IATĂ-I ÎMPREUNĂ PE CORINNE MARCHAND ȘI MAURICE RONET (INTERPRET AL ROLURILOR PRINCIPALE DIN FILMELE CARMEN DE LA RONDA, ULTIMUL MEU TANGO ȘI VRĂJITOAREA, CARE S-AU BUCURAT DE UN DEOSEBIT SUCCES DE PUBLIC ÎN ȚARA NOASTRĂ).



IATĂ-I ADUNAȚI, LA O MASĂ AMICALĂ, PE PROTAGONIȘTII ZGUDUITORULUI FILM ITALIAN MARELE RĂZBOI. DE LA STÎNGA LA DREAPTA: VITTORIO GASSMAN, SILVANA MANGANO ȘI ALBERTO SORDI. CEL CARE O SĂRUTĂ PE FRUNTE PE MANGANO ARE DREPTURI LEGITIME: ESTE PRODUCĂTORUL DINO DE LAURENTIIS, SOȚUL ARTISTEI...





DEVENDRA KUMAR, SECRETAR GENERAL AL FEDERAȚIEI INDIENE A GAZETARILOR DE FILM, CORESPONDENT LA DELHI AL REVISTEI „CINEMA", DISCUTÎND CU ALICIA HELMAN, CRITIC DE FILM DIN POLONIA, CU PRILEJUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE LA LOCARNO.



VITTORIO DE SICA DÎNDU-I INDICAȚII ACTORULUI MAXIMILIAN SCHELL (FRATELE MARIEI SCHELL) CU PRILEJUL TURNĂRII FILMULUI SECHESTRAȚII DIN ALTONA.





DUPĂ TRAPEZ ȘI LEOPARDUL, BURT LANCASTER TURNEAZĂ DIN NOU ÎN EUROPA. EL URMEAZĂ SĂ APARĂ ÎN FILMUL FRANCEZ LE TRAIN DIN DISTRIBUȚIA CĂRUIA CITĂM ȘI NUMELE ALTOR „STELE": JEANNE MOREAU, MICHEL SIMON ȘI CLAUDE DAUPHIN.

LUDMILA SAVELIEVA A DEVENIT UN NUME FOARTE CUNOSCUT ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ ȘI ÎN STRĂINĂTATE.

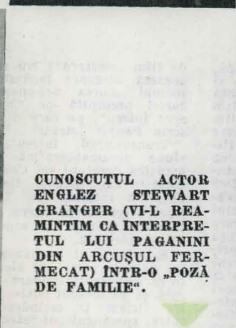
MARCELLO MASTROIANNI ÎNTR-O SECVENȚĂ DIN FILMUL LUI FEDERICO FELLINI OPT ȘI JUMĂTATE (MARELE PREMIU — MOSCOVA 1963).







POLA NEGRI, CELEBRA FRUMUSEȚE A ANULUI 1930 REVINE ÎN CINEMA. EA VA INTERPRETA ROLUL PRINCIPAL ÎN FILMUL MOON SPINNERS, REGIZAT DE UN ALT VETERAN AL CINEMATOGRAFIEI MONDIALE: WALT DISNEY.



CUNOSCUTUL ACTOR ENGLEZ STEWART GRANGER (VI-L REAMINTIM CA INTERPRETUL LUI PAGANINI DIN ARCUȘUL FERMECAT) ÎNTR-O „POZĂ DE FAMILIE".





MYLÈNE DEMONGEOT (VRĂJITOARELE DIN SALEM) ȘI JACQUES CHARRIER ÎN FILMUL À CAUSE, À CAUSE D'UNE FEMME. REGIA: ROBERT DEVILLE.





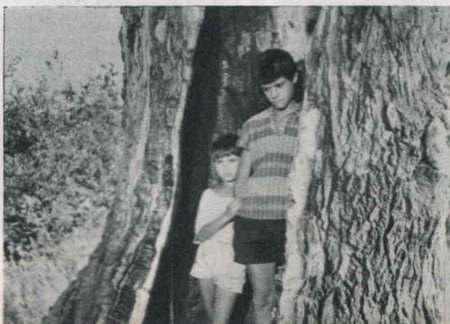
IMAGINE DIN FILMUL ENGLEZ INUNDAȚIA (REGIZOR: LIONEL HOARE), UN ADEVĂRAT POEM AL GENEROZITĂȚII UMANE.

SOPHIA LOREN ÎN SECHESTRAȚII DIN ALTONA, CREAȚIE A REGIZORULUI VITTORIO DE SICA.

cinema SECVENTE



ACTORII MAGHIARI AGARDY ILONA ȘI KONCZ GABOR ÎN FILMUL TRĂIM ÎN FIECARE ZI.



IMAGINE DIN FILMUL BULGAR CĂPITANUL, UN POEM AL ADOLESCENȚEI.



AMEDEO NAZZARI (ALE CĂRUI ULTIME APARIȚII PE ECRANELE NOASTRE AU FOST NOPȚILE CABIRIEI ȘI CARMEN DE LA RONDA) INTERPRETEAZĂ UN PERSONAJ ROMANTIC ÎN FILMUL DE EPOCĂ ODIO MORTALE, DIN CARE PUBLICĂM CELE DOUĂ IMAGINI ALĂTURATE.

GABRIEL ALBICOCCO ÎN TIMPUL TURNĂRII UNEI SECVENȚE DIN ȘOARECELE DIN AMERICA, DUPĂ ROMANUL LUI JACQUES LANZMAN. ÎN CURSUL LUNII SEPTEMBRIE, ALBICOCCO A ÎNCEPUT ÎN INDIA TURNAREA FILMULUI CĂLĂTORIE LA TRAVENGRAUM.



O FOTOGRAFIE RECENTĂ A ACTORULUI SOVIETIC PIOTR GLEBOV, CUNOSCUT DIN TRILOGIA PE DONUL LINIȘTIT, ECRANIZARE DUPĂ ȘOLOHOV DE SERGHEI GHERASIMOV.





cinema SECVENȚE



O MARE SPERANȚĂ A ECRANULUI ITALIAN: TÎNĂRUL REGIZOR ERMANNO OLMI (AL CĂRUI FILM, IL POSTO, A FOST APRECIAT ȘI DE PUBLICUL NOSTRU) ESTE AUTORUL ALTEI POVESTIRI CINEMATOGRAFICE CONTEMPORANE INTITULATE I FIDANZATI (LOGODNICII).



ȘTIAȚI CĂ...

În U.R.S.S. activează în momentul de față 40 de studiouri cinematografice?

În 1962 cinematografele din Uniunea Sovietică au fost frecventate de peste 4 miliarde de spectatori?

Numai în anii de după război cineaștii sovietici au prezentat la diferite festivaluri internaționale cinematografice peste 300 de filme, cucerind aproape 250 de premii și diplome?

Editurile din U.R.S.S. au dat pe piață peste 1 500 de cărți din domeniul cinematografiei?

Filmul de amatori pe bandă îngustă cunoaște o amplă extindere? În 1963 au activat în U.R.S.S. peste 2 500 de cinecluburi. Numai în Moscova activează peste 30 000 de cineaști amatori.

În fiecare an pe glob 12 000 000 000 de spectatori vizionează filme în 175 000 de cinematografe?

U.R.S.S. posedă 120 000 de posturi fixe și mobile de proiecție? 25 000 în orașe și orășele, iar în sală aproape 100 000. O treime din spectatorii de cinema ai lumii se află în U.R.S.S.

Acum 10 ani în Polonia nu apăruse aproape nici o carte despre cinema? În momentul de față Polonia ocupă unul din primele locuri din lume în privința editării literaturii cinematografice.

★

...Cîteva dintre ecranizările în curs de realizare în studiourile franceze:

— *Laleaua neagră*, după popularul roman al lui Alexandre Dumas, în regia lui Christian Jaque. Protagonist: Alain Delon.

— Dramaturgul Robert Thomas va debuta în regie cu adaptarea cinematografică a piesei lui Félicien Marceau, „La bonne soupe" (Supa cea bună). În distribuție: Annie Girardot, Marie Bell, Bernard Blier.

— Celebra „Călugărița" a lui Denis Diderot va fi transpusă pe ecran de către Jacques Rivette.

— „Spovedania de la miezul nopții" a reprezentat unul din cele mai mari succese ale romanului francez de după primul război mondial. Deși deseori solicitat pentru a-l transpune pe ecran, Georges Duhamel a ezitat să dea un răspuns afirmativ. Se pare însă că, în sfîrșit, realizatorii Pierre Granier-Deferre și R.M.Arlaud au reușit să înfrîngă temerile autorului și Salavin va apare pe ecran împrumutînd trăsăturile actorului Maurice Biraud, cunoscut pînă în prezent publicului francez mai mult datorită radioului și televiziunii.

Cineclubul „Finanțe-bănci"

Acest cineclub cu 80 de membri s-a inaugurat în martie 1963. Forma de organizare nu diferă prea mult de a altor cinecluburi. Și aici există tradiționalul cerc de „prieteni ai filmului" și „cercul de creație" (sau al „cineaștilor amatori").

Există însă un domeniu important în care cineclubul „Finanțe-bănci" din București iese din comun: cultura cinematografică. Conducerea cineclubului a acordat cea mai mare atenție lărgirii orizontului cinematografic al iubitorilor de film (ceea ce s-a întîmplat în mult mai mică măsură — cum scriam într-un articol trecut — la cineclubul studenților timișoreni).

Cei de la „Finanțe-bănci" nu s-au avîntat spre a face film fără o pregătire teoretică temeinică. În acest scop, ei au vizionat pînă acum o serie de filme clasice (*Mama, Crucișătorul Potemkin, Sciuscia, Roma — oraș deschis*). Fiecare proiecție a fost precedată de o expunere introductivă la tema respectivă (primele expuneri au fost ținute de Vasilica Istrate, redactoarea la Studioul „București", ultimele chiar de cineclubiști, pe baza unei documentări prealabile). Se citește presa de film și sînt urmărite și publicațiile de specialitate ale centrului de producție cinematografică „București". Vizionările se îmbină astfel cu lecturile, într-un scop unic — îmbogățirea cunoștințelor asupra artei filmului.

cinema

CINECLUB

Cercul de prieteni ai filmului și-a încheiat prima „stagiune" cu un program de filme René Clair *(Marile manevre, S-a întîmplat mîine)*.

O dată cu venirea toamnei, cineclubul și-a reluat activitatea prin o „seară Chaplin" susținută de criticul D.I. Suchianu. În planul de activitate figurează dezbateri interesante despre relația dintre cinematografie și celelalte arte.

Cineamatorii de la „Finanțe-bănci" se pregătesc să realizeze primul film. Pentru aceasta ei intenționează să facă nu numai studii teoretice, ci și practice (pe lîngă o echipă de filmare aflată la Buftea). Ei își propun o metodă interesantă de lucru: ilustrarea prealabilă a decupajului prin fotografii.

Drumul acesta ni se pare bun. Așteptăm primele roade.

Al.R.

DIALOG DIALOG DIALOG DIALOG DIALOG

Marele număr de scrisori care ne sosesc zilnic la redacție de la cele mai diferite categorii de iubitori ai artei filmului și spațiul destul de restrîns de care dispunem pentru a înfățișa multiplele aspecte ale creației și culturii cinematografice, nu ne vor permite să dăm rubricii pe care o deschidem aici caracterul pe care îl are de obicei o poștă a redacției.

Va trebui deocamdată să ne limităm a răspunde la un număr mic de scrisori, al căror conținut prezintă interes pentru cercuri largi de cititori. Va fi mai degrabă un dialog al redacției cu cititorii preocupați să-și îmbogățească cultura lor cinematografică, dornici în primul rînd să-și exprime cerințele față de filmul romînesc și părerile față de producțiile studiourilor noastre. Vom face loc de asemenea corespondențelor conținînd propuneri sau observații privind activitatea rețelei cinematografice și a cinecluburilor, după cum vom încerca să răspundem, în limita spațiului disponibil, la diferite întrebări ale cititorilor, corespunzătoare cu profilul și sarcinile revistei.

Mulțumim pe această cale tuturor celor care au salutat apariția revistei „Cinema" și i-au apreciat evoluția, după cum le rămînem recunoscători celor care au oferit soluții pentru îmbunătățirea conținutului și formei publicației noastre. Chiar dacă nu le vom putea da aici un răspuns, vom studia și pe viitor cu cea mai mare atenție asemenea corespondențe.

LIMAN SILVIU din Craiova, ne scrie

„Cu toate că vreau să mă ocup de matematică și de științele exacte, îmi place mult muzica, literatura, teatrul și, bineînțeles, filmul". Apreciind că „publicul spectator are acum un organ competent de critică", L.S. consideră ca „deosebit de prețioase" articolele din revista noastră „care relevă personalitatea unor regizori (Tarkovski, Fellini, Bunuel, Tati)" și socotește că prin acest ciclu de materiale „revista *Cinema* l-a relevat publicului pe cunoscutul critic literar Ov.S. Crohmălniceanu ca pe un valoros critic de film".

Formulînd o serie de critici la adresa redacției, cititorul nostru scrie în continuare că revista *Cinema* „ar trebui să determine Direcția regională a difuzării filmelor să nu se orienteze numai după interesele comerciale. La noi, la Craiova, admirabilul film japonez *Insula* a rulat numai două zile, fiind apoi înlocuit cu *Vikingii*. Ar trebui înființate și în alte orașe cinematografe de tipul cinematografului «Vasile Alecsandri» din Capitală, în care prietenii filmului să poată vedea filme devenite clasice, să asculte conferințe interesante. O singură dată a avut loc o proiecție în matineu cu filmele *Al 41-lea* și *Balada soldatului*, însoțite de o conferință despre viața și activitatea lui Ciuhrai și, deși era foarte cald și biletul cu preț dublu, sala era arhiplină".

Nu putem să nu ne întrebăm de ce această experiență a rămas singulară?

„În încheiere aș sugera revistei o rubrică pentru răspunsuri adresate cititorilor, în care să se răspundă de preferință unor probleme majore și nu cererilor de fotografii și adrese de vedete sau la întrebări despre vîrsta și situația familiară a artiștilor".

E tocmai ceea ce vrem să facem. Adăugăm doar că cele semnalate mai sus interesează în mod deosebit Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor (din cadrul Consiliului Cinematografiei), căreia îi revin sarcini importante în ceea ce privește — cităm din nou pe corespondentul nostru din Craiova — „crearea unei solide culturi cinematografice în rîndurile marelui public din țara noastră".

CINECLUBUL „16 FEBRUARIE 1933" din Timișoara (corespondență colectivă). Ca răspuns la articolul critic publicat în nr. 4 al revistei „Cinema" sub titlul „Și cultura cinematografică?", conducerea cineclubului timișorean ne-a trimis o scrisoare în care se declară de acord cu critica noastră. Totodată, sîntem informați în privința filmelor realizate de „Studioul cinematografic al cineclubului" care se pare că au solicitat autorilor eforturi deosebite și care vădesc legătura strînsă a amatorilor din cineclubul „16 Februarie 1933" cu viața de fiecare zi, preocuparea lor de a surprinde aspecte semnificative din diferite sectoare de activitate ale regiunii.

— Dar cultura cinematografică? vom aminti noi întrebarea din numărul 4.

Nu se poate contesta că cineclubul desfășoară o activitate care se cuvine a fi încurajată și sprijinită pe toate căile. Însă temele citate în corespondență nu dovedesc că „în afara activității artistice propriu-zise" cineclubul s-ar preocupa suficient de difuzarea în mase a culturii cinematografice și de ridicarea nivelului estetic al tuturor membrilor săi. Din corespondență nu rezultă că cineclubul popularizează insistent în rîndurile spectatorilor filmele cele mai valoroase, că se străduiește să-i ajute a înțelege în ce constă valoarea lor, că organizează discuții critice pe marginea filmelor de succes efemer, combătînd criteriile superficiale de apreciere etc. În colaborare cu Întreprinderea cinematografică regională de stat, cu sprijinul Consiliului regional pentru cultură și artă, cineclubul ar putea organiza asemenea acțiuni folosind filmele existente în rețea, fără a aștepta pînă la sosirea operelor clasice de la Arhivă și a conferențiarilor de la București. Îndreptîndu-și atenția în această direcție, desigur că cineclubul ar veni în întîmpinarea dorințelor tuturor membrilor săi.

BRIȚKI MONA, din Brașov, ne trimite o lungă listă conținînd numele a zece actrițe și actori romîni, șapte sovietici, doi maghiari, nouă italieni, opt francezi, cinci englezi, trei mexicani, doi spanioli, un argentinian, șase nord-americani, în total 53, solicitîndu-ne adresele lor și lămuriri în privința situației lor familiare. Pentru a ne liniști, adăugă: „bineînțeles, numai pe cele pe care le știți". Este, trebuie să recunoaștem, un record, deși multe dintre scrisorile pe care le primim, tind să-l egaleze. Am citat această scrisoare numai pentru a marca recordul. Ținem să precizăm că revista noastră nu va răspunde unor asemenea scrisori.

Mult mai modești și dovedind un interes de alt ordin pentru cinematografie, **MAGDA GRIGOROVICI**, elevă din Galați și **VASILE D. DUMITRU** din București, întreabă ce fac în prezent Charlie Chaplin și Greta Garbo.

Charlie Chaplin, în vîrstă de 74 ani a părăsit de mai mult timp America, în semn de protest și locuiește în Elveția. Se pregătește să apară în primul film pe care îl va regiza altcineva. E vorba de rolul unui profesor care însoțește un convoi de copii în drum spre Auschwitz. Filmul, al cărui titlu nu a fost încă anunțat, se va turna probabil în Iugoslavia. Și-a dat la tipar primele două volume de memorii și scrie scenariul unui nou film asupra căruia păstrează însă un secret absolut.

Greta Garbo trăiește retrasă, în ciuda unor zvonuri după care urma să reapară pe ecran. Imaginea rolurilor ei de acum 30 de ani va rămîne astfel neștirbită, dar cîte valori ar mai fi putut crea marea actriță în acest timp, dacă n-ar fi căzut pradă unui autocult anti-creator!

ENACHE FLORICA (Ploiești) **GHEORGHE SCHIEB** (Făgăraș), **VIORICA REBIGEA** (Brașov), **COPOSESCU VICTOR** (Maramureș), **CODILA AUREL** (Cluj), **PRODAN ANATOLIE** (Cărbunești), **IOVANOVICI SVETY** (Tg.-Neamț), **ARDELEANU VASILE** (Timișoara), **CAZACU GHEORGHE** (Rădășeni), **GIOAGĂ TITU** (Tg.-Mureș), **RĂCHITAN GRIG** (Turnu-Severin), **TITIRCA GHEORGHE** (Pecica) și alții afirmă în scrisorile lor că au rămas cu colecția revistei *Cinema* descompletată datorită epuizării rapide a stocului de reviste sosit în localitățile respective și în cele învecinate. Din păcate nu avem posibilitatea să-i ajutăm la completarea colecțiilor, iar pentru a evita pe viitor asemenea neplăceri îi sfătuim să se aboneze spre a primi revista *Cinema* cu regularitate.



VIACESLAV TIHONOV ȘI MARGARITA VOLODINA, INTERPREȚII PRINCIPALI AI ECRANIZĂRII TRAGEDIA OPTIMISTĂ (REGIZOR: SAMSON SAMSONOV), FILM ÎNCUNUNAT CU UN PREMIU LA FESTIVALUL DE LA CANNES. CITIȚI ÎN PAGINILE 5-6 CRONICA FILMULUI.



DUPĂ CE A REALIZAT SCENARIUL VI-L PREZINT PE BALUEV, SCRIITORUL VADIM KOJEVNIKOV SEMNEAZĂ ACUM TEXTUL FILMULUI SĂ NE TRĂIEȘTI, GNAT DIN CARE PUBLICĂM O IMAGINE.



GRUPUL ANARHIȘTILOR DIN TRAGEDIA OPTIMISTĂ.



LEGEA ANTARCTIDEI (REGIZOR: TIMOFEI LEVCIUK) E O EVOCARE PLINĂ DE DINAMISM A MUNCII EROICE DEPUSE DE OAMENII DE ȘTIINȚĂ SOVIETICI LA POLUL SUD.



CU BATE, TOBA, STUDIOURILE „MOSFILM" REALIZEAZĂ UN FILM AVÎND ÎN CENTRU EROI-COPII.



IMAGINE DIN FILMUL TREI ZILE DUPĂ NEMURIRE.

TRAGEDIA OPTIMISTĂ

O producție a studioului „Mosfilm", după piesa cu același nume a lui Vsevolod Vișnevski. Scenariul: Sofia Vișnevskaia, Samson Samsonov. Regia: Samson Samsonov. Imaginea: Vladimir Monahov. Muzica: Vasili Dehterev. Cu: Margarita Volodina, Viaceslav Tihonov, Boris Andreev, Vsevolod Sanaev, O. Pierninen.

Citiți cronica filmului în pagina 5.

PRINTRE OAMENI BUNI

O producție a studioului „A. P. Dovjenko" din Kiev. Scenariul: Iuri Zbanațki. Regia: Evgheni Briunciughin și Anatoli Bukovski. Imaginea: Valentina Tișkoveț. Cu: Vera Marețkaia, S. Pavlova, Ira Mițik, B. Borisenko, I. Krotenko, N. Antonova.

Citiți cronica filmului în pagina 6.

LEGEA ANTARCTIDEI

O producție în culori a studioului „A.P. Dovjenko" din Kiev. Scenariul: Serghei Alekseev și Bogdan Cialîi. Regia: Timofei Levciuk. Imaginea: S. Sahbazian. Muzica: G. Jukovski. Cu: V. Safonov, R. Muratov, A. Movcian, P. Morozenko, V. Volcik, V. Kolokoltev.

TREI ZILE DUPĂ NEMURIRE

O producție a studioului „A. P. Dovjenko" din Kiev. Scenariul: Konstantin Kudievski. Regia: Vladimir Dovgan. Imaginea: Vadim Vereșciak. Cu: Nikolai Kriukov, Vladimir Zamanski, Galina Leapina, Lilia Kalaceva, Ghiorghi Iumatov, Ghennadi Iuhtin, Aleksandr Movcian.

SĂ NE TRĂIEȘTI, GNAT

O producție a studioului „A.P Dovjenko" din Kiev. Scenariul: Vadim Kojevnikov. Regia: Viktor Ivcenko. Imaginea: Aleksei Prokopenko. Muzica: I. Samo. Cu: Anatoli Soloviev, Ninel Mîșkova, V. Safonov, V. Bessarab, G. Drozd, I. Juravel, A. Musatova.

MI-AM CUMPĂRAT UN TATĂ

O producție a studioului „Maxim Gorki" din Moscova. Scenariul V. Dolghi. Regia: Ilia Frez. Imaginea: M. Kirilov. Muzica: N. Iakovlev. Cu: Alioșa Zagorski, V. Trescialov, O. Lisenko.

Citiți cronica filmului în pagina 7.

■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I: foto I. Hananel, coperta a IV-a foto P, Iordănescu și N. Dumitrescu. ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei

41.017

TUDOR

premiera
primului film
istoric
romînesc
pe ecran lat

nr. 10
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică

După filmele „Alarmă în munți", „Brigada lui Ionuț" și „Secretul cifrului", rolul lui Tudor i-a oferit lui EMANOIL PETRUȚ prilejul unei creații de amploare